حركة الحداثة في الثمانينات

شهدت حقبة الثمانينات من القرن الميلادي الماضي حركة ثقافية شكلت نقلة نوعية تجلت على مستوى الأعمال الإبداعية التي شهدتها تلك الحقبة سواء أكانت أعمالا شعرية أم سردية، كما تجلت على مستوى التنظير الذي رافق تلك الأعمال وتابعها وتجاوزها ليقدم تنظيرا مختلفا للإرث الثقافي بشكل عام.

ولعل وصف ما شهدته الحركة الثقافية آنذاك بالنقلة النوعية في تاريخ الأدب في السعودية يعود إلى جملة من الأسباب والعوامل التي حققت لها من عوامل النجاح ما لم يتحقق لحركات ثقافية سبقتها أو لحقت بها، ومن تلك العوامل ما يلي:

أولا: لم تتوقف تلك الحركة عن التجديد في الشعر، وإن كانت قد بدأت بما شهدته التجربة الشعرية من تجديد في أواخر السبعينات على يد ثلة من الشباب الذين تواصلوا مع ما تحقق من إنجاز للقصيدة العربية الحديثة على يد رواد التجربة الشعرية المعاصرة في العالم العربي، أو ما عرف بالحداثة الشعرية التي ساهمت في صياغتها القاهرة وبيروت وبغداد. لم تتوقف حركة الثمانينات عند حدود الشعر بل مضت بعد ذلك لتشكل معالم السرد في القصة القصيرة والرواية إضافة إلى بعض التجارب المسرحية، واتضحت معالم تلك الحركة فيما شهده الدرس النقدي من تطور في نظرته

إلى الأدب قديمه وحديثه وفيما تم الأخذ به من نظريات تنتمي للمدارس النقدية العالمية المعاصرة وتتصل بالمجالات الفلسفية التي شكلت العمق الثقافي والمعرفي للدرس النقدي.

ثانيا: لم تقتصر تلك الحركة الثقافية على مدينة من مدن المملكة أو منطقة من مناطقها بل جاءت عامة شاملة شارك فيها شعراء وروائيون وكاتبو قصة قصيرة ونقاد من كافة مناطق المملكة على نحو ألغى المركزية القديمة التي كانت مكة وجدة والرياض تتصدر المشهد الثقافي، وتحولت مدن عدة من مستهلك للثقافة إلى منتج لها، وحقق شعراء وقصاصون مقيمون في قرى نائية إنجازات ظلت قاصرة على أبناء المدن الكبرى ومن ينتقل إلى إليها من أبناء الأرياف والقرى.

ثالثا: لم تتوقف حركة الثمانينات عند الجهود التي يبذلها الأدباء باعتبارها جهودا فردية، بل اتخذت طابعا مؤسساتيا من خلال دعم الأندية الأدبية وجمعيات الثقافة والفنون لهذه الحركة والمتابعة الموسعة والدائمة من قبل الصحافة لما شهدته تلك الحركة من أمسيات شعرية وقصصية ونقدية وما شارك فيه الأدباء المنتمون إليها من ندوات ومؤتمرات. وبلغ الأمر أن شاركت أندية رياضية، في مدن لا توجد بها أندية أدبية ولا جمعيات للثقافة والفنون، فأقامت تلك الأندية الرياضية أمسيات شعرية ونقدية.

رابعا: على الرغم من أن تاريخ الحركات والاتجاهات الثقافية في المملكة ظل متصلا ببعده العربي إلا أن ما ميز حركة الثمانينات أنها حققت أنموذجا في التواصل مع مختلف العواصم الثقافية

العربية فضلا عن العواصم الخليجية، وندر أن أقيمت ندوة أو عقد مهرجان ثقافي لم يكن من بين المشاركين فيه أحد المنتمين للحركة الثقافية الجديدة في المملكة، كما أن المنابر الثقافية في عدد من الأندية الأدبية شهدت حضورا ومشاركات لعدد من المثقفين العرب سواء من المقيمين منهم في المملكة أو الذين تتم دعوتهم من الخارج للمشاركة في المحاضرات والندوات التي كانت تعقدها الأندية الأدبية وغيرها من المؤسسات الثقافية.

خامسا: لم تحدث حركة ثقافية من قبل ما أحدثته حركة الثمانينات من ردة فعل تجاوزت الأوساط المشتغلة والمهتمة بالثقافة لكي يصبح الحديث عنها، وعلى نحو أدق الحديث عن الحداثة التي ارتبطت بها وتم اختصارها فيها، حراكا اجتماعيا شارك فيه أدباء ودعاة ووعاظ ومثقفون وإعلاميون، حتى بات الاشتغال بالحداثة بالحديث عنها انتصارا لها أو نيلا منها شغل من لا شغل له، وبقدر ما كان لذلك المعترك الذي دار حول حركة الثمانينات من دور في تشويه تلك الحركة بقدر ما منحها فرصة الشيوع والانتشار الذي مالبث أن ضاعف عدد متابعيها وأنصارها عند انحسار موجة التشدد التي ناصبتها العداء وشنعت على من ينتمي إليها من الأدباء.

تضافرت تلك العوامل لتجعل من حركة الثقافة في عقد الثمانينات طفرة نوعية في تاريخ أدبنا المحلي. غير أن تلك الحركة بقيت بحاجة إلى الدرس والبحث لكشف مختلف جوانبها وهو الأمر الذي حدا بنادي جدة الأدبي الثقافي أن يخصص الدورة الرابعة

عشر من ندوته السنوية «**قراءة النص**» لدراسة هذه الحقبة، وقد حظيت هذه الدورة بمشاركة عدد من النقاد والدارسين ممن شاركوا في تلك الحركة أو أولوها عنايتهم، وقد خصصت علامات عددها هذا والعدد التالي لنشر أبحاث تلك الندوة؛ تعميما للفائدة وحضًّا على مزيد من الدرس لتلك الحقبة الاستثنائية في ثقافتنا المعاصرة.

سعيد السريحي

نادي جدة الأدبي الثقافي
والتبشير بالحداثة الأدبية
من خلال محاضراته ومطبوعاته وأمسياته

يوسف حسن العارف

مقدمــة:

الحمد لله.. والصلاة والسلام على رسول الله... وبعد:

فقد شهد العام (1395هـ) ميلاد الأندية الأدبية الثقافية في المملكة العربية السعودية، وكان نادي جدة الأدبي الثقافي أول هذه الأندية حصولاً على الموافقة الرسمية من سمو الأمير فيصل بن فهد- الرئيس العام لرعاية الشباب المؤرخة في (1395/5/29هـ).

وبعد ثلاثة أشهر من هذا التاريخ كان الأديبان محمد حسن عواد وعزيز ضياء على رأس الأدباء الجديين الذين تجمعوا في منتزه الكيلو عشرة لاختيار وانتخاب أول مجلس إدارة لهذا النادي وحظيا - في نهاية الانتخابات الأولى - برئاسة ونيابة مجلس الإدارة ومعهما كل من: عبدالفتاح أبومدين ومحمود عارف ومحمد علي مغربي والأمير عبدالله الفيصل وعبدالله الحصين وعبدالله مناع والأمير سعود بن سعد.

ومن هنا بدأ النادي مسيرته الثقافية والأدبية، عطاءً وإنجازاً، وتقدماً وتجديداً، حتى وصل إلى ما هو عليه الآن من نجاحات متصاعدة في جميع المسارات التي تشكلها منظومة المناشط الثقافية والأدبية (من محاضرات وندوات وملتقيات ومسامرات إلى إصدارات أدبية وفكرية وعلمية متنوعة، إلى نشاط منبري ومواسم ثقافية) جعلت منه النادي المثال والأنموذج.

ولعل ملتقيات النَّص أحد المسارات الثقافية التي ظل النادي حريصاً على إنجازها سنوياً والنجاح فيها، وتقديم العديد من الموائد الأدبية من خلالها حتى وصلنا - هذا العام - إلى الدورة (الرابعة عشرة) والتي اختار لها القائمون والمنظمون عنواناً لافتاً وهاماً: (الحركة الأدبية في المملكة من عام 1400-1410هـ نقد وتقويم).

وهذا الموضوع يمثل أهمية خاصة، ذلك أن هذه الفترة الزمنية من تاريخنا الثقافي وهي ما عرفت بفترة (الثمانينيات) قد شهدت حراكاً أدبياً قوياً ومؤثراً لم تمر الساحة الثقافية المحلية بمثله من قبل، تجدد فيها المشهد الثقافي وعانى من توترات وقلق ثقافي نتيجة الصراع بين التقليد والحداثة التي قادها نادي جدة الأدبي الثقافي بكل اقتدار.

ولأنني عشت هذه المرحلة، وتفاعلت معها مؤثرا ومتأثراً، فقد اخترت المحور الرابع: (مؤسسات إعلامية وأدبية مؤثرة في الحركة الأدبية في المرحلة)، واخترت الموضوع: (نادي جدة الأدبي الثقافي والتبشير بالحداثة الأدبية) ليكون منطلقاً لورقة العمل التي جاءت في محورين رئيسيين الأول: الإرهاصات الأولية للتحديث في نادي جدة الأدبي الثقافي وفيه عالجت الورقة فترة التكون والتأسيس للنادي الأدبي، منذ أن كان فكرة في رأس الأديبين محمد حسن عواد وعزيز ضياء، وحتى أصبح حقيقة بموافقة رئاسة رعاية الشباب آنذاك. حيث بدأ النادي في تشكيل مجلس إدارته والقيام بفعالياته ومناشطه.

ثم تطرقت الورقة إلى تبيان بعض الملامح والمعالم التحديثية في هذه الفترة التأسيسية وذلك من خلال شخصيتي)العواد.. وضياء(الثقافية والداعية للتجديد والتطوير والتحديث وهي الصيغة التي سار عليها النادي طوال مسيرته الأدبية.

أما المحور الثاني: فقد خصص لدور النادي في التبشير بالحداثة الأدبية في فترة الانطلاق/ فترة عبدالفتاح أبومدين، وذلك من خلال التالي:

(1) مجلس الإدارة الجديد الذي يقود فيه المسيرة الأديب عبدالفتاح أبومدين ونائبه الدكتور عبدالله الغذامي.

(2) من خلال المحاضرات والندوات، التي كانت تشكل عصب النشاط المنبري، والتي قدمت للمشهد الثقافي الكثير من الأسماء الناقدة والمثقفة على المستوى العربي وكلها تتبنى المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، وتفاعل معها ومع طروحات المثقف السعودي حضوراً ومداخلة ونقاشاً.

(3) من خلال الكتب والمطبوعات سواء النقدية أو الشعرية، أو السردية أو الفكرية، فقد أصدر النادي أكثر من (50) كتاباً وكلها تتلبس برداء الحداثة الأدبية، وتسير في فلكها وتبشر بها.

(4) وأخيراً من خلال الأمسيات الإبداعية شعراً وقصة حيث قدم النشاط المنبري للنادي العديد من هذه الأماسي التي استضافت صفوة الشعراء الشباب الذين آمنوا بالقصيدة الحديثة وكتبوها، وبالفن القصصي والروائي الجديد فساهموا فيه وكان هذا إيذاناً بعصر حداثي دعمه النادي الأدبي الثقافي بجدة.

ثم جاء المحور الثالث والموسوم بـ خلاصات واستنتاجات ختامية وفيه استعرضت الورقة أهم وأبرز ملامح الخطاب التحديثي الذي قاده وبشر به نادي جدة الأدبي الثقافي في هذه المرحلة، مرحلة الثمانينيات ما بين (1400-1410هـ).

وبهذه الطروحات والأفكار استطاعت الورقة أن تغطي جوانب الموضوع في مناقشة هادئة ومنهجية بحثية تحليلية واصفة. أرجو أن تكون قادرة على إيصال ما أردت فيها من أفكار، وأن تكون كذلك لبنة تأسيسية في سياق قراءة ومراجعة وتقويم الحركة الأدبية في المملكة في فترة الثمانينيات (1400-1410هـ) تنضم إلى باقي أوراق العمل لتكتمل الصورة وتتضح الحقيقة.

والحمد لله رب العالمين.

# # #

المحور الأول: الإرهاصات الأولية للتحديث في نادة جدة الأدبي الثقافي:

أولاً: فترة التكون والتأسيس:

إن المتأمل في مسيرة النادي الأدبي الثقافي بجدة منذ فترة التأسيس، سيقف على الملامح الأولية لفكرة التحديث الأدبي التي سار إليها منذ التشكل والتكوين على يد اثنين من الأدباء/ رواد التجديد في جدة خاصة، والمملكة عموماً.

فقد سعى كل من الشاعر محمد حسن عواد (رحمه الله) والأديب الإعلامي المترجم عبدالعزيز ضياء الدين زاهد، المعروف

بـ عزيز ضياء (رحمه الله)، إلى إنشاء النادي، بعد أن عرضا الفكرة على الأمير فيصل بن فهد – الرئيس العام لرعاية الشباب – في الرياض مساء الثلاثاء 28 صفر (1395هـ/ 21 مارس 1975م)، وجاءت الاستجابة السريعة بالموافقة في خطاب رسمي يحمل الرقم (11/423/11/1/3) وتاريخ (1395/2/29هـ) والذي جاء فيه:

«وقد أسعدني هذا الاتجاه النبيل، وبهذه المناسبة لا يسعني إلا أن أبارك لكم هذه الخطوة الطيبة.. ويسرني أن أبلغكم موافقتنا على تسجيل ناديكم الأدبي..»[1].

وعبر الأشهر الثلاثة التالية لشهر صفر 1395هـ، كان الأديبان الكبيران يعدان العدة لعقد الاجتماع العمومي الأول لأدباء جدة لاختيار مجلس الإدارة الذي سيقود مسيرة العمل الثقافي الرسمي وذلك عن طريق الانتخاب، وهذه أول ملامح الحداثة والتحديث التي انتهجها نادي جدة الأدبي الثقافي والقائمين على تأسيسه،

عقد الاجتماع العمومي، وأجريت الانتخابات، وتشكل المجلس الأول برئاسة الشاعر محمد حسن عواد، ونيابة الأديب عزيز ضياء، وذلك لجهودهما وسابقتهما في المطالبة والتأسيس وتقديراً لدورهما الريادي، وقدرتهما على رسم خارطة الطريق الأدبية نحو التحديث المنشود[2].

ودخل النادي معترك الحياة الأدبية، بدءاً بتشكيل مجالس الإدارة التي كانت تتغير حسب الظروف وانتهاء المدد المحددة، ودخلت أسماء أدبية وخرجت أسماء، وكانت الدماء الشابة هي وسم المرحلة والفاعلة النشطة في مسيرة النادي.

ومن الأسماء التي كان لها دور كبير في مجالس النادي الأدبي الشاعر حسن عبدالله القرشي، والشاعر محمود عارف، والأديب عبدالفتاح أبومدين، والمؤرخ محمد علي مغربي، والشاعر الأمير عبدالله الفيصل، والتربوي الأديب عبدالله الحصين، والدكتور المثقف والأديب عبدالله مناع والشاعر الأمير سعود بن سعد بن عبدالرحمن، والتربوي الدكتور عبدالله الزيد، والأديب أحمد علي المبارك، والدكتور حسن نصيف، والأديب شكيب الأموي، والناقد الدكتور عبدالله الغذامي، والفنان التشكيلي عبدالله إدريس، والشاعر مطلق الذيابي، والقاص محمد علي قدس، والشاعر الشريف منصور ابن سلطان، والناقد الدكتور سعيد السريحي، والشاعر الدكتور حمد الزيد، والدكتور عبدالله المعطاني، والدكتور عبدالمحسن القحطاني، والدكتور أبوبكر باقادر، والدكتور حسن النعمي والأستاذ الصحفي قينان الغامدي والشاعر يحيى توفيق حسن(3).

# # #

ثانياً: ملامح ومعالم التحديث في هذه الفترة التأسيسية:

تعتبر شخصية محمد حسن عواد في ذاتها، وشخصية عزيز ضياء، كذلك أولى معالم التحديث في هذه الفترة نظراً لما يتمتع به كل منهما من ريادة أدبية، وسابقة ثقافية، في المجتمع الحجازي. ولما يملكه كل واحد منهما من كاريزما ثقافية تجذب إليه المريدين ويتفاعل معها المثقفون.

فالعواد (رحمه الله) كان يعي سؤال التحديث والحداثة ويبشر بهما، بل إن حياته الأدبية كانت رهناً لهذا المساق التحديثي منذ

كتابه الطلعة: (خواطرمصرحة) الصادر عام (1345هـ/1929م) والذي نجد فيه الكثير من المقالات والأفكار الجريئة ضد التقليد والاتباعية والارتزاق بالأدب. وكان هاجسه التجديد وإحداث التغيير في الأساليب الأدبية.

كما نجد روحه وتطلعاته الحداثية الشعرية منذ بواكيره الشعرية وديوان: (رؤى أبولون) الصادر عام (1379هـ/1960م). ففي هذا الديوان تبدو مسميات الشعر المنثور، والتراث الميثولوجي اليوناني، وشياطين الشعر والشعراء والدعوة إلى التجديد والحداثة الشعرية.

ثم تأكد ذلك في ديوانه الصادر عن نادي جدة الأدبي في فترة رئاسته عام (1395هـ). وهو ديوان: (قمم الأولمب) الذي صدره بمقدمة نثرية يعرف فيه بالديوان حيث هو السادس شعرياً من حيث زمن الإخراج الطباعي.. ومن حيث زمن الإنتاج يأتي بعد سن الأربعين.. وهو ديوان يضم قصائد ومقاطع فنية ينطبق عليها النثر الشعري «الذي يعترف بشاعريته الشعراء الحقيقيون في الشرق والغرب قديماً وحديثاً وينكره أصحاب الآفاق الضيقة والأمداد القصيرة في الشعر والمتزمتون». ويشير إلى الاسم المقترح لهذا النوع من الشعر المنثور وهو (شتر) الذي يعني: الشعر في حقيقته منصباً في قالب نثري جميل بدلاً من القالب النظمي الموروث»(4).

ويضم الديوان (40) مقطوعة شعرية تتراوح بين الشعر الموزون المقفى، والشعر المنثور، وشعر التفعيلة، وفي كل المجالات والموضوعات الشعرية من فلسفية، ومدحية، وعتاب، ووصف، وغزل، ووطنيات، وسياسية، وغير ذلك.

وكان له مواقف داعمة وميسرة للمرأة السعودية فأنشأ مكتباً للنشر وأسماه «فكفن» وهو اختصار لكلمتي فكر - فن، ونشر من خلاله المجموعة القصصية الأدبية الأولى للأديبة نجاة خياط بعنوان «مخاض الصمت».

كما اشتهر العواد بدعمه للمرأة المثقفة فساند ثريا قابل واعتبرها خنساء الحجاز، وأكثر من تشجيع الشاعرات السعوديات في بداياتهن الشعرية أمثال الدكتورة أشجان هندي، وفوزية أبوخالد، د. خيرية السقاف، وفاطمة حناوي، د. نورة خالد السعد، وسميرة لاري وغيرهن كثير. وهذا ما أكدته الشاعرة/ الكاتبة د.فوزية أبوخالد أن موقف العواد من قضايا المرأة موقف وطني ملتزم ومتقدم على زمن ذوات الخدور.

كان العواد نصير الشعر الجديد والشعراء الجدد فقد التقى (رحمه الله) بالشاعر عبدالله الصيخان والكاتب عبدالله نور، والشاعر أحمد عايل فقيهي، وأحمد الصالح (مسافر) وعبدالواسع عبده وكل هؤلاء من الرعيل الأول في الشعر الحداثي[5].

هذا غيض من فيض إبداعات العواد التحديثية، ولكنها دالة ومعبرة عن توجه الرجل والنادي في فترة رئاسته تبشيراً بالحداثة الأدبية وأجيالها المرتقبة.

# # #

أما عزيز ضياء فهو الاسم الأدبي للأديب الحجازي الكبير عبدالعزيز ضياء الدين زاهد مراد (رحمه الله)، الأديب والمترجم والإذاعي والإعلامي الشهير، الذي شكل ذاته العصامية والثقافية

رغم الظروف العائلية والأسرية والدولية التي عاشها في حياته حتى غدا علماً تنويرياً بفضل الله ثم بدراسته في الحرمين الشريفين، وفي مدرسة الخديوي إسماعيل بالقاهرة وفي الجامعة الأمريكية في بيروت ثم كلية الحقوق بالجامعة المصرية، التي مكنته من إجادة ثلاث لغات (الإنحليزية والفرنسية والتركية).

ويحسب له أنه أول إعلامي سعودي اشتغل في الإعلام خارج المملكة عبر الإذاعة العربية في بومباي بالهند برفقة زوجته السيدة أسماء زعزوع (أول مذيعة سعودية في الخارج).

كان عزيز ضياء أول كاتب للمقال السياسي في الصحافة السعودية.. وهذه أولية ثقافية تحديثية فلم تكن صحافتنا السعودية تعرف الرأي السياسي والمقال السياسي في تلك الفترة. ثم تحولت كتاباته إلى الناحية الأدبية والاجتماعية[6].

ويصنف عزيز ضياء ضمن الكتاب والأدباء التجديديين وتأثر بالتيارات المهجرية والتجديدية وقام بالترجمات للأعمال الأدبية من الإنجليزية إلى العربية فترجم ما يزيد على (30) عملاً روائياً ومسرحياً عالمياً لأدباء مثل طاغور وأوسكار وايلد، وسومرست موم، وتولستوي، وجورج أورديل، وبرنارد شو، ونشر كثيراً من هذه الأعمال.

ومنذ تشرفه بتأسيس النادي الأدبي بجدة مع رفيق دربه محمد حسن عواد كان نائباً للرئيس وعضواً ومشاركاً بالحضور والتعليقات والمحاضرات طوال حياته التي توقفت بوفاته عام (1418هـ/1997م)، وقد عاصرته وشاهدته كثيراً في قاعات المحاضرات الفندقية التي

كان النادي الأدبي بجدة يقيم نشاطاته فيها، وارتسم في عيني وذهنيتي بجلسته الأرستقراطية وغليونه الإنجليزي/ البايب، وقامته الفارهة، وهندامه المبيض، وعليه سحنة وردية مشوبة بحمرة، وهو ذو صوت أجش جهوري يسمع ويمتع، وكان حضوره وتعليقاته فيها الكثير من القابلية للحداثة والتحديث، إضافة إلى عنايته بتشجيع المرأة المثقفة والتطلع لمستقبل متجدد لها، وكذلك تشجيعه للأدباء الشباب ومساندتهم، إيماناً بتجاربهم الثقافية المتجددة وتحفيزاً لهم بوعي منه، أن لهذا الجيل الجديد جهوده وإيجابياته وطموحاته ومواقفه المضيئة. ويؤكد لهم أن النجاح يتحقق إذا سعوا للتجديد وتجاوزوا الآخرين بوعي عميق، لأن هذا الوعي والتجاوز امتداد لأنهار المعرفة.

وأمام هذه المواقف المشرفة تجاه الشباب والمرأة أضفوا عليه اللقب الأثير لديه (الأب عزيز) الذي أطلقه عليه الأديب والشاعر حمزة شحاتة (رحمه الله) - كما يقول محمد حسين زيدان ليلة تكريمه(7).

ومما يدل على أفقه التحديثي وريادته التبشيرية بالحداثية الأدبية تلك الكتب التي ترجمها أو ألفها والتي قامت الإثنينية بنشرها في مجموعة كاملة وهي كما يلي:

حمزة شحاتة قمة عرفت لم تكتشف 1997م.

عهد الصبا في البادية (ترجمة) 1980م.

قصص من سومرست (تعريب) 1981م.

النجم الفريد قصص مترجمة.

جسور إلى القمة تراجم 1981م.

تورتة الفراولة (قصص أطفال تعريب) 1983م.

سعادة لا تعرف الساعة 1983م.

قصص من تاغور (ترجمة) 1983م.

العالم عام 1948م لجورج أورويل (رواية مترجمة) 1984م.

ماما زبيدة (قصص) 1984م/1404هـ.

حياتي مع الجوع والحب والحرب (سيرة ذاتية) 1995م.

عناقيد الحقد (رواية) نشرت على أجزاء في مجلة اقرأ.

آراء في الفن والجمال (مجموعة نثرية).

كان القلب يقول (مجموعة نثرية).

وله قصائد شعرية نشرت في (وحي الصحراء) ومنها قصيدة أنشودة عاشق وله نصوص قصصية ومنها الابن العاق، أبوهلال[8]، وكان له صالون ثقافي في مكة أسماه (الأولمب) يلتقي هو ونظراؤه المثقفون في مكة يومياً، يتناقشون ويتطارحون الشعر فيها.

ولقد تميز (عزيز ضياء) بالمترجمات التي تدل على ثقافته الثنائية المزدوجة، كما تميز بشخصيته المنفتحة على الثقافات العالمية وهذا أتاح له تقبل الحداثة والتجديد. ومنذ أبرز مواقفه الدالة على حداثته الفكرية والأدبية، موقفه من المرأة، موقفه من الاستعمار، ومن التطور الاجتماعي، ومن الغزو الفكري، ومن التجديد في الأدب.

ومن هذا المنطلق، فإن عزيز ضياء يملك الحس التحديثي وينادي بالحداثة التجديدية، ومن أقواله في هذا الإطار: «لقد مللنا

الشعر بهذه الصورة، نريد الجديد الذي يباغت الأشياء ويجعلها تضيء بدلالة مفاجئة» ويقول: «أنا لا يهمني الوزن والقافية ولا أختلف معكم في ذلك بقدر ما يهمني هذا الغموض الذي يتدفق فيه الشعر الحديث»(9).

وعلى أية حال، فالأديب عزيز ضياء، كما الأديب محمد حسن عواد يعتبران أبرز ملامح التحديث في فترة إدارتهما للنادي - في فترة التأسيس - وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يُقتدى بهما فيه!!

# # #

المحور الثاني: النادي.. والتبشير بالحداثة الأدبية:

أولاً: من خلال مجلس الإدارة والأعضاء الفاعلين:

مع بداية العام (1400هـ)، كان مجلس الإدارة لنادي جدة الأدبي الثقافي ينهي فترته الأولى، ويستعد النادي لإجراء الانتخابات النهائية لاختيار أعضاء جدد يُسيِّرون إدارة النادي وأنشطته الثقافية وكانت الأسماء المرشحة حوالي (17) سبعة عشر من مثقفي جدة وأدبائها رفعت أسماؤهم للرئاسة العامة لرعاية الشباب، وقد تم اختيار (سبعة منهم) وهم:

محمد حسن عواد	رئيساً
عزيز ضياء	نائباً للرئيس
حسن القرشي	عضواً
د. حسن نصيف	عضواً

شكيب الأموي عضواً

محمد علي قدس سكرتيراً

محمود عارف عضواً(10)

وهنا نجد خلو المجلس من بعض الأسماء الثقافية الفاعلة مثل عبدالفتاح أبومدين وعبدالله مناع، وعبدالله الحصين. ورغم ذلك استمر المجلس حتى نهاية العام (1400هـ/1980م) عندما توفي رئيس النادي الأديب محمد حسن عواد (رحمه الله)، فكلف الشاعر حسن القرشي بتسيير أمور النادي حتى يحين موعد الانتخابات في (15محرم 1401هـ)، والقيام بتشكيل اللجنة التحضيرية للانتخابات التي ضمت كلاً من:

الأستاذ: أحمد فرح عقيلان (رئيس الأندية الأدبية بالرئاسة) رئيساً.

الأستاذ: عبدالله التويجري (نائب رئيس الأندية) عضواً.

الأستاذ: محمد علي قدس (سكرتير نادي جدة الأدبي) عضواً.

وفي الموعد المحدد أجريت الانتخابات وتشكل المجلس على النحو التالي:

حسن عبدالله القرشي رئيساً.

د. عبدالله محمد الزيد نائباً.

أحمد علي المبارك عضواً.

عبدالفتاح أبومدين عضواً.

عبدالله الغذامي أو عبدالله إدريس عضواً - لتساويهما في عدد الأصوات

د. عبدالهادي الفضلي عضواً.

محمد علي قدس أميناً للسر.

مطلق مخلد الذيابي عضواً.

الشريف منصور بن سلطان عضواً وأميناً للصندوق.

وبعد ثمانية أشهر صدر قرار ملكي بتعيين الشاعر حسن القرشي سفيراً في السودان، فاعتذر عن رئاسة النادي، وصدر تشكيل جديد من الرئاسة العامة لرعاية الشباب في (1401/8/17هـ) يضم كلاً من:

عبدالفتاح أبومدين رئيساً.

د. عبداله الغذامي نائباً.

د. حمد زيد الزيد عضواً.

سعيد مصلح السريحي عضواً.

د. عبدالله المعطاني عضواً.

د. عبدالمحسن القحطاني عضواً.

محمد علي قدس أميناً للنادي.

الشريف منصور بن سلطان عضواً وأميناً للصندوق.

يحيى توفيق حسن عضواً(11).

وبعد مرور ثلاث سنوات على هذا التشكيل الإداري، حصل تشكيل جديد عام (1404هـ) خرج فيه كل من د. عبدالله الغذامي لانتقاله إلى الرياض - جامعة الملك سعود -، والدكتور حمد الزيد لانتقاله للطائف، والدكتور عبدالله المعطاني، والشاعر يحيى توفيق

حسن. وفي نفس الوقت انضم للمجلس كل من الدكتور حسن النعمي، وقينان الغامدي والدكتور أبوبكر باقادر، وهنا نلاحظ شغور منصب نائب الرئيس – ولا أدري لماذا؟

وفي هذه الفترة كنت ألاحظ تواجد الدكتور عبدالعزيز السبيل والدكتور معجب العدواني، والشاعر عبدالله الخشرمي في النادي، واعتماد الرئيس أبومدين عليهم في بعض الأمور الإدارية وكأنهم أعضاء رسميون في النادي؟!

وبالاطلاع على تشكيلة المجلس في فترة الرئيس عبدالفتاح أبومدين، سيلاحظ وجود أعضاء نشطين حداثياً وهما الدكتور عبدالله الغذامي، والدكتور سعيد السريحي، والدكتور حمد الزيد، ثم الدكتور بكر باقادر، والدكتور حسن النعمي – فيما بعد – والذين كان لهم إسهاماتهم وتوجهاتهم الحداثية وأعتقد أنه على يديهم وبناءً على أفكارهم وخططهم تحرك النادي بجدة نحو التبشير بالحداثة بعد أن آمن بها وبدورها في تحريك المياه الثقافية الراكدة في الساحة السعودية رئيس النادي عبدالفتاح أبومدين الذي قال عنه الغذامي:

«سنظل نسجل لأبي مدين هذا الدور الفاعل الحقيقي في تفعيل الثقافة وفي تحريكها وفي جعل العمل الثقافي يتحول إلى إنتاج فعلي يجسد على المنبر وعلى الكتاب وعلى الدعوات المستمرة لإقامة المؤتمرات والندوات»(12).

ومن هنا، وعبر هذه الفترة الإدارية ما بين عامي: (1401-1410هـ)، بدأ الحراك الأدبي والثقافي لنادي جدة الأدبي نحو التبشير بالحداثة الأدبية في المجتمع الثقافي الجُدِّيّ خاصة والسعودي بعامة.

وهذا ما سنتعرف عليه في المحور التالي من الورقة.

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

ثانياً: من خلال المحاضرات والندوات:

1/ 2 المحاضرات:

يعتبر (النشاط المنبري) لنادي جدة الأدبي، أحد أهم الفعاليات والنشاطات الثقافية، التي يتواصل فيها الجمهور المثقف مع أحد، أو مجموعة من الأشخاص المثقفين الذين لهم باع وتاريخ في الحركة الثقافية. يستضيفهم النادي ليقدموا محاضرات، ويشاركوا في ندوات، ويتفاعل معهم الجمهور من خلال المداخلات والتعليقات والأسئلة.

وفي هذا الإطار، تشير الدراسات والمراجع إلى أن النادي أقام عبر هذا النشاط، ومنذ تأسيسه وحتى العام (1435هـ) «مايربو على (400) نشاط منبري ما بين محاضرة وندوة وأمسية واحتفالية ومسامرة، تنوع فيها المشاركون جغرافياً وإقليمياً وموضوعاتياً»[13].

ولكن الذي يهمنا هنا، النشاط المنبري الخاص بالمحاضرات التي أحياها النادي في الفترة (1400-1410هـ)، والتي تم نشرها في كتاب النادي (المحاضرات) في مجلداته التسعة (مج 2 - مج 10). وفي هذا الصدد نتبين أن النادي قد نشر (115) محاضرة تنوعت بين المحاضرات الدينية والنقدية، والأدبية، والعلمية والمجتمعية والتاريخية والتربوية والصحية وغيرها من المجالات المعرفية.

وفي المسرد التالي بيان بالمحاضرات النقدية التي فيها شيء من التبشير بالحداثة الأدبية، والتعريف بالمحاضرين. ثم نختار مجموعة منها للتعريف بها وبما دار فيها من مداولات ومناقشات - قدر الإمكان -.

عنوان المحاضرة	اسم المحاضر وتخصصه	تاريخها
الاتجاه اللغوي في النقد الحديث	د. سعد مصلوح	1402/5/11هـ
الاتجاه الجمالي في النقد العربي	د. عز الدين إسماعيل	1403/6/6هـ
التصوير الطيفي للكلام	د. سلمان العاني	1403/7/10هـ
الأسطورة في الشعر القديم	د. أحمد كمال زكي	1403/8/3هـ
والآن ماذا نري من الأدب؟	د. حسن ظاظا	1403/8/9هـ
إشكالية الغموض في القصيدة الحديثة	د. سعيد السريحي	1404/7/2هـ
النظرية التوليدية التحويلية في الأدب العربي	د. خليل العمايرة	1404/7/28هـ
قضية الشعر الحديث	د. يوسف عز الدين	1404/8/19هـ
الفن القصصي إلى أين؟	د. سعيد الورقي	1405/1/19هـ
ماذا نعني بالأدب الحديث؟	د. شكري عياد	1405/5/9هـ
إسرائيليات الأدب الأمريكي	د. سعد البازعي	1405/7/10هـ
الإبداع والنماذج النارية	د. نذير العظمة	1406/2/13هـ
الأدب الشفهي/ النظرية والمفهوم	د. سعد الصويان	1406/5/23هـ
حول قراءة التراث	محمد العلي	1406/6/15هـ
نحو أدب فلسفي	أحمد الشيباني	1407/2/9هـ

عنوان المحاضرة	اسم المحاضر وتخصصه	تاريخها
نظرية الإبداع	عابد خزندار	1408/8/11هـ
بدايات القصة القصيرة في المملكة	سحمي الهاجري	1409/3/20هـ
التناوب الوظيفي لزمانية العقل...	د. عايض الثبيتي	1410/4/21هـ
نظرية العرب في المعنى وانعكاساتها على المفاهيم النقدية	د. حمادي صمود	1410/5/12هـ
شاعرية الغياب	د. عبدالله الغذامي	1410/5/16هـ
النقد الحديث ومقالاته	د. عبدالسلام المسدي	1406/4/4هـ
الرمزية في الأدب والنقد	د. لطفي عبدالبديع	1406/6/21هـ
عبدالله البردوني وتجربته في الحداثة	د. علي البطل	1407/4/6هـ
إشكاليات المنهج في النقد الحديث	د. صلاح فضل	1407/7/1هـ
اللغة في القصة السعودية المعاصرة	د. محمد صالح الشنطي	1408/4/8هـ
النقد والمعيار	د. منذر العياشي	1409/10/23هـ

ومن خلال هذه المحاضرات يمكن التعريف بأربعة من أبرزها، لنتعرف على ما فيها من تباشير حداثية سعى لها النادي من خلال هذه المحاضرات، ولعل أول ما يطالعنا في هذه المحاضرات المبشرة بالحداثة تلك التي ألقاها الدكتور سعد عبدالعزيز مصلوح (مصري الجنسية) في النادي مساء يوم (1402/5/11هـ) بعنوان: (الاتجاه اللغوي في النقد الحديث)[13]، وكان آنذاك معاراً للتدريس بجامعة الملك عبدالعزيز بجدة منذ العام (1398هـ).

ومن سيرته المرفقة بالمحاضرة، يتضح تخصصه العلمي في حقل علم اللغة من خلال درجتي الماجستير والدكتوراه. ومن مسيرته الثقافية والفكرية (المابعدية) تتضح حداثته الأدبية وتمشيه مع المدارس النقدية الحديثة فهو حالياً أستاذ اللسانيات والنقد في العديد من الجامعات المصرية والحكومية والسعودية والسودانية، وله مجموعة من الكتب المتخصصة في علم النقد الحديث من مثل:

- في اللسانيات العربية المعاصرة (دراسات ومثاقفات) 2004م.
- في النقد اللساني (دراسات ومثاقفات) في مسائل الخلاف، 2004م.
- في النص الأدبي (دراسات أسلوبية إحصائية)، 2002م.
- الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، 1991م.

حصل على كثير من الشهادات والجوائز النقدية، وآخرها تكريم صالون الاثنينية الثقافي بجدة الذي يرعاه الشيخ عبدالمقصود خوجة، عام (1436هـ).

ومن خلال محاضرته وما بثته من أفكار وطروحات وما أثارته من نقاشات وحوارات يتضح حمولاتها الحداثية الأدبية والنقدية وذلك حسب ما يلي:

* تعرضه للمناهج السائدة في معالجة النّص الأدبي، وهي المنهج النفسي، والاجتماعي، والفني، والفلسفي، واللغوي. ويخلص من هذا كله إلى القول بأن الظاهرة معقدة ووسائل معالجتها مستعارة من علوم شتى، فتعددت بذلك الاتجاهات في دراسة العمل الأدبي إلى اتجاهات تاريخية وسيكولوجية وفلسفية واجتماعية ولغوية(15).

* التعريف بالنقاد الأجانب وكتبهم والمدارس النقدية الحديثة مثل الناقدان (ويليك) و(دارين) وكتابهما الشهير (نظرية الأدب)، ومثل الناقد (دي سوسير) وكتابه (درس في علم اللغة العام) -المصدر الأول لعلم اللغة الحديث- كما يقول، ومثل (البنيوية) والمدرسة (التحويلية التوليدية) ورموزها (جان بياجيه) و(تشومسكي)، والناقدين الشهيرين (ريتشاردز) و(رانسوم) وهما من أعلام النقد الشكلي أو النقد الجديد[16] وكتاب (البنية) للدكتور زكريا إبراهيم، والدراسات الأسلوبية من خلال علم اللغة و(ليفي شتراوس) الذي يعد بحق شيخ البنيويين المعاصرين، و(بارت) علم من أعلام النقد البنيوي الحديث.
* التأكيد على أن المنهج اللغوي هو أهم ما يسبر غور النص الأدبي وهو بذلك يقدم لنا درساً مهماً في التعامل مع النص الأدبي القديم أو الحديث من خلال المناهج النقدية الحديثة التي تبشر بها الدراسات الحديثة، مؤكداً على أن دراسة النص الأدبي من داخله حيث العلاقات الداخلية للعناصر اللغوية المكونة لبيئة النص هي الأجدر بفض مغاليق النصوص، على اعتبار أن فنية النص الأدبي لا تكتشف إلا من خلال لغته الفنية[17].
* ومن خلال المداخلات والتعليقات والتغطيات يتأكد لنا ما أسميناه بالتبشير بالحداثة النقدية والأدبية، فهذا أحد المداخلين اسمه (الدكتور يوسف) ولعله الدكتور يوسف نور عوض[18] ينتقد المحاضر في منهجية التفكير والخلط بين مفاهيم البنيوية السوسيرية، والبنيوية الفلسفية كما عند شتراوس وجان بياجيه كما انتقده في التركيز على جماليات النّص اللغوية فقط على

اعتبار أن النَّص بنية كاملة ودوال مختلفة تؤدي إلى فهم النص. كما انتقده في عدم التفريق بين منهجي البنيوية والأسلوبية المعاصر[19]. وقد رد المحاضر على هذه الانتقادات بكثير من الإيضاحات والتأكيدات التي جاءت في ثنايا المحاضرة[20].

وفي مداخلة أخرى - لم يذكر صاحبها - أخذ على المحاضر دعوته – في آخر المحاضرة - أن على العالم أن يختم حياته بالبحث في التراث لا أن يبدأها مؤكداً على أن التراث هو المدخل الحقيقي لبناء المتعلم وتكوين شخصيته الثقافية والمعرفية ولابد من البدء بالتراث. وقد رد المحاضر على ذلك بأنه يقصد العالِمْ وليس المتعلم وفرق كبير بين الاثنين[21].

وفي مداخلة ثالثة - أعتقد أنها للدكتور سعيد السريحي - يشير فيها إلى مشكلة المصطلحات في الفكر الحديث ومنها البنيوية والبنائية ويشير في مداخلته إلى أن أول من ألف في الفكر البنائي في النقد الحديث هو الدكتور لطفي عبدالبديع في كتابه: «التركيب اللغوي للأدب». وكان رد المحاضر هو تأكيد لما سبق في محاضرته وأن المسألة لها مداخل كثيرة لتحديد المصطلحات ومفاهيمها المتفق عليها[22].

وهكذا كانت هذه المحاضرة أول المبشرات الحداثية بفكر ومنهج نقدي حديث وفيها إشارات ودلالات إلى ما يحمله الدرس النقدي الأدبي الجديد إلى الساحة الثقافية في بلادنا السعودية وإلى ما يمكن أن يتبناه المثقف والأديب السعودي من نظرات حديثة نحو النَّص الأدبي شعراً وسرداً ونقداً ومناهج حداثية سائدة في الغرب وفي بعض البلاد العربية، وجاء دور التبشير بها كفتح حداثي جديد في ثقافتنا السعودية.

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

ومن المحاضرات التبشيرية بالحداثة الأدبية، تلك التي ألقاها الأستاذ (آنذاك) سعيد السريحي (الدكتور فيما بعد) بعنوان: (إشكالية الغموض في القصيدة الجديدة) في السادس من شهر رجب 1404هـ وسعيد السريحي (آنذاك) حاصلٌ على الماجستير في الأدب العربي من جامعة أم القرى بمكة، ومحاضراً فيها، ومشرفاً على القسم الثقافي بجريدة عكاظ وعضو مجلس إدارة النادي الأدبي بجدة، وصدر له كتاب شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الحديث عام (1403هـ) وله كتاب تحت الطبع: (الكتابة خارج الأقواس)[23].

طرح في محاضرته العديد من القضايا النقدية المتعلقة بالموضوع، فأشار أولاً إلى مأزق تلقي القصيدة الجديدة التي كادت «تكتسح السوق الأدبية على يد ثلة من الشعراء كانوا يكتبون عن وعي وإدراك لمفهوم الحداثة». وكان المتلقي يواجهها بالطعن ويواجه الشعراء الجدد كذلك «لإثبات غيرته على العربية لغة للثقافة وللدين" فيبدأ عمله بمحاولة إفراغ القصيدة الجديدة من المضمون الفني أو الجمالي، وينهيه بمحاولة إفراغ صاحبها من المضمون الوطني أو الديني»[24]. كما أشار إلى أن عجز الوعي النقدي عن مواكبة تطور القصيدة الجديدة قد أفضى إلى عدة إشكالات وأهمها:

* الهوة الواسعة الفاصلة بين الشاعر الجديد وقرائه الذين يشتكون من الغموض والتي زادت بفعل الوعي النقدي المتأزم حيال هذه القضية.

كما أخذ في تشريح أسباب الغموض في القصيدة الحديثة ومنها ما وقر في ذهن المتلقي من قصدية الشعر ودوره الوظيفي (مدحاً أو وصفاً أو خلافه) ومنها السياقات الجديدة للألفاظ والمعاني عند الشاعر الجديد وكسر الإطار العام للتركيب اللغوي وتعطيل الوظيفة الإيصالية للغة وإلغاء النظام النحوي المعروف وإيجاد روابط جديدة بين ألفاظ القصيدة[25].

ثم يشير في محاضرته إلى إشكالية النقد الشعري (فمازال المسيطر على الساحة والقبول أحد ناقدين: الأول لاينفك يدور في فلك ابن رشيق وقدامة والآمدي يقرأ القصيدة قصيدة ترصدية للانحرافات والتراكيب الخاطئة والخيال الجامع ووعورة اللفظ.. والآخر تعلق بأطراف من النظريات الغربية التي كانت تسود الدراسات الأدبية في أواخر القرن الماضي فانصرف عن الشعر إلى الشاعر عبر طروحات اجتماعية ونفسية وتاريخية... وهنا يشير إلى معالم الفلسفة اللغوية الحديثة وعدم الإفادة منها لتطوير أدواتنا النقدية[26].

ويختم محاضرته بقوله: «إن سبيلنا إلى ولوج عالم القصيدة الجديدة يبدأ بالتعاطف معها ذلك أن علاقة المحبة والتقبل للنص هي الجسور التي تصلنا بعالمه السحري، أما إذا قابلنا النَّص بعداء ورفض ونفور فإننا بهذا نسقط كل الإمكانات المتاحة لفهمه»[27].

ومن هنا تتضح القيم الحداثية التي بشرت بها هذه المحاضرة والدعوة الصريحة إلى معرفة دور الشاعر والقصيدة الحداثية وأنها تعبير عن أزمة الشعر والشاعر المعاصر والمطالبة بالتبني والقبول والتعاطف المرحلي مع هذا الجديد القادم حتى نصل إلى مرحلة

من التماهي والتواصل لبناء الجسور التي تصلنا بعالم القصيدة الجديدة السحري والأخاذ.

وأنا أعتقد أن المحاضرة أثارت الكثير من الإشكالات والمداخلات والتعقيبات ولكن النادي لم يطبعها على هامش المحاضرة ففقدنا بذلك آراء معارضة أو موافقة، من قبل الحاضرين من مثقفين ونقاد وشعراء ومختصين، وهذا مما يؤسف عليه.

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

ومن المحاضرات التبشيرية بالحداثة الأدبية التي قدمها النادي الأدبي لأحد رموزها الفاعلين والمنتجين، محاضرة بعنوان: (حول قراءة التراث) مساء (1406/6/15هـ) للشاعر والكاتب محمد عبدالله العلي، الشاعر الحداثي المعروف بـ (محمد العلي) وهو من أبناء الأحساء في المنطقة الشرقية، تلقى تعليمه في المساجد ثم انتقل إلى النجف بالعراق وتعلم فيها حتى أنهى التعليم الجامعي في كلية الفقه بجامعة بغداد ونال درجة البكالوريوس عام (1962م). وفور تخرجه عين مدرساً بثانوية النجف ببغداد وقد أتاحت له إقامته هناك التعرف على الأسماء الأدبية المعروفة منذ بواكير التجديد الشعري ثم انتقل عائداً إلى السعودية حيث عمل مدرساً بثانوية الدمام التجارية وتحول إلى الصحافة رئيساً لتحرير جريدة اليوم. كاتب وشاعر ومفكر. قامت بجمع قصائده وزواياه الصحفية وحواراته ومحاضراته عزيزة فتح الله، في كتابين صدرا عام (2005م) بعنوان: «محمد العلي دراسات وشهادات»، و«محمد علي شاعراً ومفكراً»[28].

يقول عنه الدكتور عبدالله الغذامي: «أما محمد العلي فإن وعيه الثقافي وإسهاماته الكتابية إضافة إلى حضوره الشخصي شكلت جميعها مدرسة في التأثير والتوجيه وله جمهور عريض من المريدين ودوره في الوعي الحداثي كبير وعميق على مريديه.. وهو كاتب غزير في شأن الحداثة ولديه وعي عميق بأسئلة الحداثة»[29].

في هذه المحاضرة أكد المحاضر على الإشكاليات التي تستدعيها مفردة التراث قبل أن نحاول قراءة التراث ومن تلك الإشكالات التعريف الجامع المانع لمفهوم التراث وما يثيره من تساؤلات مثل: هل يدخل في التراث ما كتبه العرب وغيرهم أم يكتفى بالعرب والمنتمين لأصول عربية؟! ويستشهد هنا بالدكتور مصطفى هدارة مجلة فصول بصفته مناوئاً للحداثة ومنحازاً للتراث!![30].

كما يعرف التراث بما قاله المفكر د. زكي نجيب محمود في نفس مجلة فصول: أن التراث هو ما تصنعه أنت، التراث كتب وفنون يقرؤه الإنسان ليستخرج منه ما يراه من وجهة نظره التي يريدها دون أن يفرض نفسه عليك. وهنا يحتفي محمد العلي بهذه المقولة فالتراث لا يسيطر على الإنسان بل يوجهه كما يشاء!!

ويصل بعد هذه التعاريف إلى ثلاثة مداخل تحليلية لقصيدة تراثية وهي قصيدة (الناس في بلادي) للشاعر صلاح عبد الصبور: الأول فلسفي، والثاني منظر، والثالث ناقد وكلهم يختلفون في النظر والتحليل لهذا النص الشعري.

كما وقف المحاضر عند نص شعري للصيخان - الشاعر السعودي - وهو نص: (هواجس في طقس الوطن) حيث تعامل معه

ثلاثة نقاد نقداً وتحليلاً بمداخل مختلفة أحدهم وقف على الأخطاء اللغوية، والموسيقية، والغموض وتذبذب المعنى، وضحالة التفكير. والثاني: امتدح النص، وأنه جاء على النسق التقليدي، إلا أن النفس الشعري وطريقة طرح القضية فيها روح التحديث والحداثة، أما الثالث: وهو (الغذامي) فقد اعتبر النص فتحاً جديداً في آفاق الشعر السعودي. هذا الاختلاف في النظر إلى التراث القريب فكيف بالذات البعيد: تهافت الفلاسفة، والملل والنحل، رسالة الغفران وغيرها.

وأخيراً ينهي محاضراته بالوقوف على النقد الأدبي ودوره في قراءة النصوص الأدبية التراثية واستقرائها وتحليلها وفق منظور ومنهجية الناقد، ويتداخل هنا مع مقولات محمد عابد الجابري، والدكتور زكي نجيب محمود، وأدونيس، الذي يرى أن لكل توجهه ومجاله النقدي في النظر إلى التراث نقداً وتحليلاً(31).

وهنا أعتقد أن هذه المحاضرة قد وضعت الحاضرين من المثقفين والنقاد أمام ضبابية النظر إلى التراث ومدى قدرة المتلقي والناقد على التعامل معه إيجاباً أو سلباً وخاصة التراث الشعري الحديث والمعاصر.

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

وآخر المحاضرات التبشيرية بالحداثة الأدبية تلك التي قدمها الدكتور عبدالله الغذامي مساء الأحد (1410/5/16هـ)، بدون عنوان - في بدء المحاضرة - حيث جاءت هكذا (........؟) لكنها

عنونت - فيما بعد - بـ «شاعرية الغياب» كما جاءت في سجل المحاضرات[32].

والغذامي (آنذاك) – كما جاءت سيرته المرفقة – كان نائباً لرئيس النادي الأدبي الثقافي بجدة، ومحركاً للفعاليات الحداثية هو ورفيق دربه الدكتور سعيد السريحي، أستاذ مشارك بجامعة الملك سعود بالرياض (وقد انتقل إليها من جامعة الملك عبدالعزيز بجدة في نفس العام)، صدر له كتاب: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) (1405هـ). وبحث: الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة (1401هـ)، وبحث آراء العواد العروضية 1402هـ، وبحث الموقف من الحداثة (1984م)، وبحث: كيف نتذوق قصيدة حديثة؟ (1984م)، وغيرها من الدراسات والبحوث.

في هذه المحاضرة بدأ المحاضر بممارسة الحداثة الأسلوبية في التقديم فآثر تغييب العنوان، وأن يقسمها إلى قسمين: قسم شفاهي، وقسم عرض شرائح/ لوحات وهنا يقول: «المحاضرة هي الاستفهام ولن أجيب عن هذه العلامة إلا في نهاية المحاضرة وبعد النقاش، لكن المحاضرة مصممة على أن تكون تحريضاً أكثر مما هي تقرير، فالمحاضرة من صنع الجمهور وليست من صنع المحاضر... المحاضرة تقوم في البدء على الغياب وأن الغياب له فعل أكبر من الحضور..»[33].

ثم يورد نصوصاً من الشعر القديم ليبين من خلالها أن جمالياتها تقوم على عنصر الغياب فيها والذي تنبه له البلاغيون فأسموه مجاز الحذف. ثم ينتقل إلى الشعر الحديث ويورد أبياتاً من قصيدة لبدر شاكر السياب «أصيح بالخليج.. يا خليج» ليبين

من خلالها معادلة الكمال والنقص أو الشكل والمضمون في دراستين للدكتور علي البطل والدكتور مالك المطلبي حول هذه القصيدة، لكن الغذامي يرى غير ما يرياه، ينظر إلى بنية النَّص التي تتشكل من عناصر الحضور والغياب والعلاقة ما بينهما[34].

ثم يستعرض قصيدة حداثية لصلاح عبدالصبور «جبت الليالي باحثاً في جوفها عن لؤلؤة» قائلاً: إن «اللؤلؤة التي ضاعت عند السياب وتحولت إلى محار وردي، هنا بالضبط تكررت الصورة عند عبدالصبور الذي أخذ يبحث عنها ولم يجدها، ثم يعطيها صفات ثلاثاً «أبيض وطيب ولامع» ثم يأتي غازي القصيبي ليقول: «أيا لؤلؤتي السمراء/ يا أجمل ما أفضى له شعر/ خطرت فماجت الأنداء/ والأهواء والأشذاء والصور..»[35].

والغذامي هنا يقدم محاضرة أثارت العديد من المداخلات، لكني أرى أنها جعلت الحضور من المثقفين والشعراء والنقاد أمام محاولة منبرية جديدة فيها حداثة الأسلوب، وحداثة الطرح، وحداثة المحتوى لأنه تعامل مع النصوص الشعرية الحداثية رابطاً بينها أسلوبياً وموضوعياً ليؤكد أن عنصر الغياب أحد الثنائيات المهمة في النَّص الأدبي ولابد للقارئ أو الناقد أن يبحث عنها لتكتمل بها جماليات النَّص المقروء.

وكانت المداخلات إثراءً للمحاضرة، فهذا الدكتور عبدالله المعطاني يثير قضية (الكمال) عند الشاعر القديم وأنه لم يتعمد غيابه أما الشعر الحديث فإنه يتعمد ذلك وهذا امتداد للصنعة في مفهومها النقدي.

أما الدكتور محمد الكردي، فقد ركز في مداخلته على فكرة الرمزية في الشعر الحديث وأنها تتغير وفقاً للسياق الشعري. وعلى فكرة الكمال والنقص التي يعتبرها فكرة شرقية ويونانية وفي تراثنا العربي التي يمكن اعتبارها فكرة للزمن المتصل نحو المستقبل.

أما الدكتور بكر باقادر، فكانت مداخلته حول الغياب وأنه أهم من الحضور، والعلاقة بين هذه الفكرة وما يقوله النقاد عن المتخيل اللامرئي، وهل الغياب حسي أم فلسفي؟

ثم تأتي تعليقات الدكتور الصادق أبو نفيسة، الذي ركز على أن مسألة الغياب فكرة غربية والشعر الحديث كذلك، ولكي تصل رسالة الشاعر لابد من الوضوح والحضور لأن الشعر ليس للخاصة.

وفي هذا السياق تأتي مداخلة الدكتور عبدالمحسن القحطاني، التي ركزت على مسألة الغياب في البلاغة العربية ويسمى الاستعارة والمجاز والتشبيه. ثم أشار إلى مسألة الكمال والنقص واحتفاء الدرس العروضي بها.

ثم تحدث الدكتور منذر العياشي، في مسألة الكمال والنقص مقابل الحضور والغياب وكل ذلك يحيلنا إليه النص/ اللغة التي هي حضور في حد ذاتها.

وأخيراً نتجاوز كثيراً من المداخلات لنختتم بمداخلة الدكتور سعيد السريحي، الذي توقف عند مسألة الكمال والنقص وأن ما يحصل في الشعر الحديث هوكسر لبنية التوقع، كسر لبنية الانسجام والتكامل والتعادل والتوازن، لأن الكمال قائم في الفعل، والفعل متجه نحو الكمال والشعر الحديث يكسر هذا الإلف المتوقع(36).

وأمام هذه التعليقات والمداخلات كان المحاضر يرى فيها إضافة وتطويراً واستفادة عملية تزكي المحاضرة وتؤكد قيمتها.

وعلى أية حال فالمحاضرة تطرح بعداً حداثياً وجديداً على الساحة الثقافية عبر مفاهيمها وأطروحاتها ورموزها ودلالاتها ولعل الحاضرين والمتداخلين أعطوا الصورة الواضحة لهذا البعد الحداثي في المحاضرات، والتبشير من خلالها.

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

وفي ختام هذا المحور، لابد من وقفة تحليلية نؤكد فيها على المسار الذي اختطه نادي جدة الأدبي الثقافي في محاضراته المنبرية وتوجهاتها الحداثية (فكراً ونقداً) وذلك من خلال عناوين المحاضرات وموضوعاتها، ومن خلال الأسماء المثقفة التي شاركت وتخصصاتهم وتوجهاتهم المعرفية والسياقات الأدبية التي يتفاعلون معها.

فالعناوين والموضوعات، واضح أن أغلبها يتوجه نحو المدارس النقدية الحديثة والمعاصرة، التي أراد أصحابها والنادي - كذلك - التعريف بها، ومدى ارتباطها أو بعدها عن التراث، وكيف يستفاد منها في الواقع الثقافي الراهن. كما يتضح التوجه نحو الشعر الحديث وآليات فهم غموضه والتصالح مع عوالمه وفضاءاته، والمداخل التي يمكن من خلالها محاورة نصوصه واستنطاقها. وكذلك يتضح التوجه نحوفن القصة القصيرة والسرد عموماً، ومدى تمشيها مع السياقات المعرفية الحديثة والمعاصرة، وكيف يمكن للقاص السعودي أن يستفيد من هذه التجارب القصصية الحداثية المعاصرة.

أما المحاضرون وتخصصاتهم وسياقاتهم الثقافية، فيتضح أنهم من رواد الحداثة المعاصرة في مشهدنا الثقافي في مصر، والمغرب، والعراق، والسعودية وهم يتخصصون في النقد الحديث والمعاصر وعلم اللغة واللسانيات الحديثة، والأسلوبية والنقد الثقافي.

ومن كل ما سبق، نستطيع التأكيد على أن تلك المحاضرات تشي - بغير قليل - من المبشرات بالمدِّ الحداثي الذي يفتح أبوابه - نادي جدة الأدبي الثقافي - احتفاءً، وتبشيراً وبثاً لمعالمه وملامحه ودراساته، تسويقاً لنظرياته وطروحاته، وتعريفاً بمناهجه وإجراءاته، وبذلك أخذ النادي قصب السبق على جميع الأندية الأدبية السعودية وأصبح مثالاً يحتذى ومناراً يهتدى به.

- وكانا رواداً في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

2/ 2 الندوات والملتقيات:

في عام (1401هـ)، دشن نادي جدة الأدبي الثقافي أسلوباً جديداً وحديثاً، في محاضراته وأمسياته وهو ما تعورف عليه تحت مسمى (الندوات أو الحوارات)، وهي الأمسيات المنبرية التي يشترك فيها أكثر من واحد يتحاورون ويتحدثون في موضوع (أدبي - اجتماعي - إعلامي - ثقافي)، ويكلف أحدهم أو شخصاً آخر بإدارة الندوة/ الحوار. وتتاح الفرصة للجمهور أن يشارك بالرأي والمداخلات والتعليقات والتساؤلات.

وفي هذا المجال، أقام النادي سلسلة من الندوات والحوارات على النحو التالي:

موضوع الندوة/ الحوار	التاريخ	المشاركون
المثقف السعودي ما له وما عليه	شهر جمادى الآخرة 1401هـ	محمد حسن زيدان د. مدني علاقي د. عبدالله مناع تركي السديري عبدالفتاح أبو مدين (مديراً ومشاركاً)
أسبوع المرور	شهر جمادى الآخرة 1403هـ	المقدم شحات مفتي عبدالفتاح أبومدين د.عبدالوهاب بغدادي
الملحقات الأدبية دور وموقف	ربيع الأول 1405هـ	د. محمد يعقوب تركستاني محمد رضا نصرالله صالح الأشقر
ضعف الطلاب في اللغة العربية	ربيع الآخر 1405هـ	نخبة من المتخصصين
حول كتاب الخطيئة والتكفير للغذامي	رجب 1405هـ	؟؟؟
من أجل مكتبة وطنية	جمادى الآخرة 1407هـ	د. عبدالعزيز النهاري د. عبدالجليل طاشكندي

موضوع الندوة/ الحوار	التاريخ	المشاركون
المخدرات وأضرارها ومخاطرها الاجتماعية	1408/2/26هـ	د. عبدالوهاب نور ولي د. بكر باقادر د. عبداللطيف الصباغ إدارة/ حمد الزيد
الصحافة والمستقبل	جمادى الأولى 1408هـ	خيرية السقاف د. فهد العرابي الحارثي هاشم عبده هاشم
قراءة جديدة لتراثنا النقدي	ربيع الآخر 1409هـ	شارك فيها واحد وعشرون ناقداً
التنصير في بعض البلاد الإسلامية	رجب 1409هـ	د. محمد عبده يماني د. عبدالله عمر نصيف د. فريد القرشي إدارة/ عبدالوهاب ولي
أدبنا في آثار الدارسين	ربيع الآخر 1410هـ	د. منصور الحازمي د. عبدالله المعطاني د. محمد العيد الخطراوي مدير الحوار: د.عبدالله الغذامي

ومن خلال هذا المسرد سنقف عند أبرز هذه الندوات وهي الندوة التي عقدت في الفترة (9-1409/4/15-15هـ) تحت عنوان:

قراءة جديدة لتراثنا النقدي، والتي نشرت فيما بعد في مجلدين اثنين عام (1411هـ)، وقد عرف بها رئيس النادي آنذاك في افتتاحيته قائلاً: «إن هذا العمل الكبير.. ما كان ليكون لولا توفيق الله أولاً ثم.. تلك القضية التي أصبحت هاجساً عندنا إنه (النقد) وقد كثف نادينا جهده لنشاط متأصل بعيداً عن القشور والهوامش ليقدم عملاً يقدر أنه سيبقى وأنه جاد...»(37).

وعلى مدى أربعة أيام اجتمع (21 ناقداً) من بلادنا السعودية وعالمنا العربي ليتناقشوا في القضايا النقدية الساخنة المنطلقة من عنوان الندوة، وطرحوا كثيراً من الأوراق العلمية والبحوث النقدية وفق هذا المسرد المصور.

محاور وأوراق جلسات ندوة قراءة جديدة في تراثنا النقدي (10-15/4/1409هـ)(1) [21 بحثاً]	
المحور الأول: نقد النقد	
قراءة التراث النقدي – مقدمات منهجية	جابر عصفور
المحور الثاني: في المصطلح النقدي	
الاسم والمسمّى	لطفي عبدالبديع
أثر البيئة في المصطلح النقدي القديم	عبدالله المعطاني
نظرية، نص، أدب: ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة	عبدالملك مرتاض
أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي	كمال أبو ديب
المحور الثالث: دور البلاغة في التراث النقدي	
بين بلاغتين	مصطفى ناصف
تراثنا النقدي بين الرؤية والإعجاز	محمد الكتاني
نقد الأدب عند البلاغيين العرب	محمد الهادي الطرابلسي
المحور الرابع: التراث النقدي بين الماضي والحاضر	
ملامح الموروث في المظاهر النقدية المعاصرة	حسن الهويمل
تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو	محمد برادة

المحور الخامس: التمايز بين الشعر والنثر	
وظيفة الشعر من منظور عربي	محمد مريسي الحارثي
رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر	محمد الهدلق
المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالتها	حمادي صمّود
المحور السادس: قضايا محورية في التراث النقدي	
العمودية والنصوصية في النقد العربي	عبدالله الغذامي
معالجة إشكالية القديم والجديد في «الوساطة بين المتنبي وخصومه»	علي البطل
تكثيف اللغة العربية – قراءة في مبحث السرقات	سعيد السريحي
المحور السابع والأخير: مشكلات في الدلالة والأسلوبية	
موقف النقد العربي من دلالات ما وراء الصياغة	تمام حسان
قراءة أسلوبية في كتاب سيبويه	شكري عياد
شكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية	سعد مصلوح
جماليات الالتفات	عز الدين إسماعيل
طراز التوشيح بين الانحراف والتناص	صلاح فضل

ومن خلال الأسماء المشاركة وعناوين البحوث المقدمة والحوارات والنقاشات المصاحبة، يمكننا التنبؤ بدور هذه الندوة في التبشير بحداثة أدبية تنطلق من تراثنا الخالد وتتأسس على طروحاته القيمة وتنطلق نحو آفاق الحداثة استفادة وتطويراً.

ولعل قائمة الأسماء تشير إلى أبرز نجوم النقد العربي المعاصر في عالمنا العربي مثل جابر عصفور وكمال أبوديب ولطفي عبد البديع وصلاح فضل وسعد مصلوح وعبدالملك مرتاض وعلي البطل إضافة إلى عبدالله الغذامي وسعيد السريحي، وهذه تكفي لنكتشف توجهاتهم وفعالياتهم النقدية الحداثية/ أو المعاصرة وموقفهم من التراث استعادة واستفادة وتجاوزاً.

أما عناوين البحوث وأوراق العمل فهي تشير إلى كثير من الرؤى النقدية وفق التصورات التي تبشر بها الحداثة الأدبية مثل:

* نظرية - نص - أدب (ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة للدكتور عبدالملك مرتاض.

* العمودية والنصوصية في النقد العربي للدكتور عبدالله الغذامي.

* تكثيف اللغة الشعرية - قراءة في مبحث السرقات لسعيد السريحي.

* قراءة أسلوبية في كتاب سيبويه للدكتور شكري عياد.

* شكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية للدكتور سعد مصلوح.

والجميل في هذين المجلدين الراصدين الموثقين لفعاليات هذه الندوة، ما كتبه الدكتور عزالدين إسماعيل(38) عن الندوة، حيث قرأ وحلّل وعلق على ما قدم فيها من بحوث وأوراق عمل مبدياً وجهة نظره النقدية فيما يشبه المراجعات العلمية والتقويمية، ومناقشاً لما جاء فيها من طروحات نقدية ومنهجية، ومعرفاً بما تحمله من آراء وأفكار تراثية أو حداثية. ويختم ذلك كله بقوله:

«لم تكن - تلك الأبحاث ومحاورها المختلفة - قراءة تكرارية للتراث النقدي العربي.. بل كانت محاولات جادة للحوار مع هذا التراث، كشفت لنا أبعاده الذاتية، وما ينطوي عليه من عناصر مؤهلة للنمو معرفياً والاستجابة للتطور... لقد وقفت بنا - معظم هذه الأبحاث - على عتبات صياغات جديدة لفكرنا النقدي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بواقعنا وتمهد الطريق إلى ما نطمح إليه من تأسيس

نظرية نقدية عربية... وإذ يخرج هذا الكتاب.. فإنما يعلن عن بداية مرحلة جديدة في فكرنا النقدي...»[39].

ومن هنا يتأكد لنا أن هذه الندوة - وما دار فيها ومن حوارات وما صدر عنها من توصيات - كانت إحدى الوسائل التبشيرية بحداثة أدبية – في مجالها النقدي - خطط لها ونفذها نادي جدة الأدبي الثقافي بنجاح كبير، وكانت أساساً لمتقيات نصية قادمة.

# # #

ثالثاً: من خلال الكتب والمطبوعات:

لقد نصَّت اللوائح الإدارية والتنظيمية للأندية الأدبية، على أن تكون من أهدافها طبع ونشر الكتب لدفع عجلة الثقافة وتشجيع الأدباء الناشئين مع مواصلة الإنتاج وإجادته[40]. ومن هنا كان اهتمام النادي الأدبي الثقافي بجدة بهذا الهدف، وتشكيل مسار خاص بالإصدارات ونوعياتها ومدى تمشيها مع التوجهات الدينية والثقافية والفكرية.

وبالإطلاع على بيان الإصدارات للنادي في الفترة من (1400-1410هـ) المرفق في آخر إصدارات النادي لعام 1437هـ، وهو الإصدار رقم (202)[41] نجده على النحو التالي:

- **الكتب التي صدرت من عام 1400هـ:**

1 - ورد وشوك، ط 2 «مطالعات أدبية» للأستاذ/ حسن عبدالله القرشي، 1400هـ.

2 - شمعة على الدرب «مقالات أدبية» للدكتور عارف قياسة 1401هـ.

3 - في معترك الحياة «مقالات ونقد» للأستاذ / عبدالفتاح أبومدين 1402هـ.

4 - أطياف العذارى «شعر» للأستاذ / مطلق مخلد الذيابي 1402هـ.

5 - كبوات اليراع «الجزء الأول، تصويبات لغوية» للشيخ أبي تراب الظاهري 1402هـ.

6 - الوجيز في المبادئ السياسية في الإسلام، للأستاذ/ سعدي أبوجيب 1402هـ.

7 - أوهام الكتاب «تصويبات لغوية» للشيخ أبي تراب الظاهري 1402هـ.

8 - علي أحمد باكثير، حياته وشعره الوطني والإسلامي للدكتور/ أحمد السومحي 1403هـ.

9 - عندما يورق الصخر «شعر» للأستاذ/ ياسر فتوى 1403هـ.

10 - الكلب والحضارة «قصص قصيرة» للأستاذ/ عاشق الهذال 1403هـ.

11 - اغتيال القمر الفلسطيني «شعر» للأستاذ/ أحمد مفلح 1403هـ.

12 - شعر أبي تمام «دراسة أدبية» للأستاذ/ سعيد مصلح السريحي 1404هـ.

13 - حروف على أفق الأصيل «شعر» للأستاذ/ حمد الزيد 1404هـ.

14 - شواهد القرآن - الجزء الأول - للشيخ أبي تراب الظاهري 1404هـ.

15 - أريد عمراً رائعاً «شعر» للأستاذ/ عبدالله محمد جبر 1404هـ.

16 - المجموعة الشعرية الكاملة للشاعر محمد إبراهيم جدع 1404هـ.

17 - الذيابي تاريخ وذكريات - إعداد الشريف منصور بن سلطان 1404هـ.

18 - بقايا عبير ورماد «شعر» للأستاذ/ محمد هاشم رشيد 1404هـ.

19 - محاضرات النادي «الجزء الأول» 1404هـ.

20 – من أدب جنوب الجزيرة «دراسة» للأستاذ محمد بن أحمد العقيلي – 1404هـ.

21 – غناء الشادي – مطلق مخلد الذيابي – 1404هـ.

22 – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – للدكتور سلمان العاني – 1404هـ.

23 – ترانيم الليل «المجموعة الشعرية الكاملة» للشاعر محمود عارف (جزءان)، طبع في عام 1404هـ.

24 – المتنبي شاعر مكارم الأخلاق – للأستاذ محمد بن أحمد الشامي – 1404هـ.

25 – هموم صغيرة «أقاصيص» للأستاذ محمد علي قدس – 1404هـ.

26 – نغم وألم «شعر» للأستاذ الشريف منصور بن سلطان – 1405هـ.

27 – الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية «دراسة متميزة» للدكتور عبدالله الغذامي – 1405هـ.

28 – أحبك رغم أحزاني «شعر» للدكتور فوزي سعد عيسى – 1405هـ.

29 – أمواج وأثباج – ط 2 «مقالات أدبية» للأستاذ عبدالفتاح أبومدين – 1405هـ.

30 – أحاديث «مقالات ثقافية» للدكتور محمد سعيد العوضي – 1405هـ.

31 – محاضرات النادي «الجزء الثاني» 1406هـ.

32 – التراث الثقافي للأجناس البشرية في إفريقيا «دراسة علمية» للدكتور عبدالعليم عبدالرحمن خضر – 1406هـ.

33 – فلسفة المجاز «دراسة لغوية» ط2 – للدكتور لطفي عبدالبديع – 1406هـ.

34 – بكيتك نوارة الفال، سجيتك جسد الوجد «شعر» – عبدالله عبدالرحمن الزيد – 1406هـ.

35 – عبقرية العربية «دراسة لغوية» ط2 – للدكتور لطفي عبدالبديع – 1406هـ.
36 – التجديد في الشعر الحديث «دراسة أدبية» للدكتور يوسف عز الدين – 1406هـ.
37 – مصادر الأدب النسائي «مشروع دليل للأديبة العربية» للدكتور جوزيف زيدان – 1406هـ.
38 – محاضرات النادي «الجزء الثالث» – 1407هـ.
39 – دليل كتاب النادي – «رصيد ببلوجرافي لإصدارات النادي حتى عام – 1405، 1407هـ».
40 – التضاريس «شعر» للأستاذ / محمد عواض الثبيتي 1407هـ.
41 – صفر «رواية» للأستاذة/ رجاء عالم – 1407هـ.
42 – علم اجتماع اللغة – للدكتور أبي بكر باقادر – 1407هـ.
43 – ديوان علي دمر – المجموعة الشعرية الكاملة – 1407هـ.
44 – أقضية وقضاة في الإسلام – للدكتور كمال محمد عيسى – 1407هـ.
45 – أحبك ولكن «قصص قصيرة» للأستاذة مريم محمد الغامدي – 1408هـ.
46 – وداعاً هالي – للدكتور محمد عبده يماني – 1408هـ.
47 – علم الأسلوب «مبادئه وإجراءاته» – للدكتور صلاح فضل – 1408هـ.
48 – مدخل إلى الشعر الحديث «دراسة نقدية» للدكتور نذير العظمة – 1408هـ.
49 – محاضرات النادي «الجزء الرابع» – 1408هـ.
50 – محاضرات النادي «الجزء الخامس» – 1409هـ.
51 – محاضرات النادي «الجزء السادس» – 1409هـ.
52 – جزر فرسان (إبحار عبر البحر الأحمر) «عالم البحار سابقاً» – صالح بن محمد بن مشيلح الحربي – 1409هـ.

53 – محاضرات النادي «الجزء السابع» – 1409هـ.

54 – اللغة بين البلاغة والأسلوبية «دراسة نقدية» للدكتور مصطفى ناصف – 1409هـ.

55 – شواهد القرآن – الجزء الثاني – للشيخ أبي تراب الظاهري – 1409هـ.

56 – الفكر السيكولوجي «دراسة أدبية» للدكتور حمد المرزوقي – 1409هـ.

57 – مورفولجيا الحكاية الخرافية «ترجمة» للدكتور أبي بكر باقادر والدكتور أحمد نصر – 1409هـ.

58 – طه حسين والتراث «مقالات أدبية» للدكتور مصطفى ناصف – 1410هـ.

59 – ذاكرة لأسئلة النوارس «شعر» للأستاذ عبدالله الخشرمي – 1410هـ.

ومن هذا البيان نستنتج ما يلي:

عدد الكتب المطبوعة/ والمنشورة 59 كتاباً حسب المجالات التالية:

الشعر	(15)	الحداثي منها (4).
القصة والرواية	(4)	الحداثي منها (1).
النقد الحديث	(11)	وكلها تبشر بالحداثة الأدبية/ النقدية.
الدراسات الأدبية	(15)	
الدراسات العامة (ثقافية)	(6)	
كتب محاضرات النادي	(8)	
المجموع:	(59) كتاباً.	

والذي يهمنا هنا، الكتب المطبوعة التي نلمح فيها تباشير الحداثة الأدبية أو التي تسير في فلكها سواء النقدية أو الشعرية، أو السردية/ القصصية وسنختار منها (أربعة) في الدراسات النقدية، و(اثنين) في الدواوين الشعرية، و(واحدة) في السرديات، للتعريف بها وبما فيها من حداثة وتجديد!!

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

1/ 3 المطبوعات النقدية:

وأول ما يطالعنا كتاب: سعيد مصلح السريحي: شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد. صدر عام (1404هـ) عن النادي الأدبي الثقافي بجدة رقم الكتاب (12). والكتاب في أصله رسالة ماجستير من جامعة أم القرى وأشرف عليه أحد كبار المبشرين بالحداثة الأدبية الأستاذ الدكتور لطفي عبدالبديع، وواضح من العنوان أنه كتاب يسير في فلك الدراسات النقد/شعرية، أو الدراسات التي تعنى بالنقد الجديد/ الحداثي وتطبيقاته على النصوص الشعرية القديمة. ولذلك فالكتاب يسير في اتجاهين متكاملين أحدهما اتجاه تاريخي/ تقويمي لموقف النقد القديم/ البلاغة من شعر أبي تمام - وهو أحد الشعراء المحدثين في زمانه- وهذا ما بحثه المؤلف في الباب الأول تحت عنوان/ أبو تمام في مرآة النقد القديم. والثاني اتجاه تحليلي حسب المناهج النقدية الحديثة لاستكناه جماليات النص الشعري عند أبي تمام من خلال العلاقات المكونة للمفردات والتراكيب والصياغات غير المألوفة وسر اختيارات الشاعر لهذه المعطيات دون سواها سواء في اللفظ أم التركيب أم الأسلوب وهذا ما بحثه المؤلف في الباب الثاني تحت عنوان: رؤية النقد الجديد لشعر أبي تمام[42].

والقارئ المتأمل/ الواعي لهذا الكتاب يخرج بنتيجة مؤداها أن السريحي يدعو لإعادة النظر - نقدياً - في الشعر القديم عبر مناهج

نقدية حديثة تتوخى تأصيل اللغة الشعرية وتحليلها بنائياً ورؤيوياً وأسلوبياً للخلوص إلى جماليات وإبداعات القصيدة التقليدية التي تنأى بها عما هو مألوف ومعتاد إلى شيء كثير من الغرابة والتميز والفرادة. وأن السريحي يؤكد على ضرورة الاستفادة مما حققه التقدم العلمي من إنجازات في مجال الدراسات الأدبية حيث المناهج النقدية الحديثة التي من شأنها أن تنصف تراثنا الشعري مما وصمته به المدارس النقدية القديمة[43].

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

وفي عام 1405هـ، يصدر النادي الثقافي بجدة أهم كتب المرحلة وهو كتاب الدكتور عبدالله الغذامي: (الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)، ورقم الكتاب (27).

الكتاب وزعه مؤلفه على ستة فصول بلا مقدمة ولا خاتمة وهذا أول ملمح تحديثي نجده في كتبنا المعروفة، والفصول الستة تربطها شبكة مفاهيمية وخطة عمل واضحة ومقنعة بما يشي أن المؤلف قد أحكم الصنعة وأحسن البحث. وهيأ نفسه بشكل ناجز وناجح. فالفصل الأول يبشر قراءه بتعريف موسع عن نظريات حديثة في النقد الأدبي، غربية المصدر، وإن كان لها في تراثنا العربي ارتدادات، وأساسات فهو يعرف بـ البنيوية، والسيمولوجية، والتشريحية، مع تطبيق لهذه النظريات على بعض نصوصنا

التراثية من خلال البحث عن الشفرات الدلالية وتفكيك وحدات النَّص وتشريحها ثم إعادة تركيبها في بناء نصٍّ نقدي موازٍ للنَّص الشعري المقروء، وكل ذلك وصولاً إلى النموذج الشعري السعودي الذي يريد دراسته وفق هذه النظريات وشروحاتها[44].

ومنذ الفقرة (5) في الفصل الأول يدخل بنا إلى فضاء النموذج الذي وجده يستجيب لتلك المناهج النقدية التي يبشر بها حداثياً ويؤكد ذلك بقوله: «ولقد حاولت الإفادة من هذه المفهومات في محاولة مني لقراءة أدب (حمزة شحاتة) وهو أدب وجدته يعين على تبني هذه التصورات وذلك لشموليته وتنوعه وعمق مادته وغزارتها. وجعلت النهج التشريحي سرجاً يعينني على الثبات على صهوة النَّص السابح ويمكنني من السياحة معه»[45].

ويصل - في نهاية هذا المبحث - إلى ما أسماه نموذج الخطيئة/ التكفير في أدب حمزة شحاتة، وتقوم هذه الخطيئة على وجود المرأة في حياة شحاتة والعلاقة معها، واعتبارها خطيئة، فكان التكفير عنها بالوحدة والعزلة وحرق أدبه وعدم السماح بنشر شعره ونفى عن نفسه صفة الأديب وكتب على نفسه الشقاء لأنها أثمت بارتكاب الخطيئة ولابد من التكفير عنها وهذا يذكرنا بقصة آدم عليه السلام وحواء والتفاحة التي أكلا منها عصياناً لله وأوامره فكان تكفيرها بالهبوط إلى الأرض والخروج من الفردوس/ الجنة[46].

ثم ينطلق - الغذامي - من الفصل الثاني إلى تحليل أدب حمزة شحاتة ليثبت للقراء وجاهة النموذج وتطبيقاته من خلال أعمال حمزة شحاتة الشعرية والنثرية، ويستغرق ذلك الفصل الثالث

والفصل الرابع والخامس الذي يدرس فيه قصيدة شحاتة عن جدة: النهى بين شاطئيك غريق، ويحللها في ضوء المنهج الذي ارتضاه لهذه الدراسة[47]. وفي الفصل السادس والأخير يقرأ الغذامي قصيدة شحاتة: (غادة بولاق) ويقارنها بقصيدة الشريف الرضي (يا ظبية البان) ليثبت في النهاية ما أسماه (بالنصوص المتداخلة) من خلال المعاني والقوافي والبحر الخليلي[48].

والكتاب - أخيراً - بهذه الصورة التي قُدِّم بها، دعوة حداثية تبشيرية بمناهج نقدية غربية/ معرَّبة لدراسة النصوص الشعرية القديمة والحديثة والمعاصرة. وهي مناهج نقدية عرَّف بها تنظيراً وعرَّف بها تطبيقاً. وعرَّف بها تبشيراً بحداثة أدبية عبر نادي جدة الأدبي الثقافي ومطبوعاته!!

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

وفي العام (1406هـ)، يلفت نظرنا أحد الكتب التبشيرية بالحداثة الأدبية، صادر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة تحت الرقم (36) بعنوان: التجديد في الشعر الحديث للدكتور يوسف عزالدين. وهو من هو من رواد التحديث في الدراسات النقدية والأدبية/ الشعرية!!

في هذا الكتاب يقدم لنا الدكتور يوسف عزالدين، كثيراً من الآراء والخطوط العامة لحركة التحديث في الشعر العربي، متخذاً كثيراً من الشواهد الشعرية القديمة ليصل من خلالها إلى الأحكام النقدية

التجديدية، لأن القواعد والقوانين تؤخذ من مصادرها الأصلية وهم الشعراء الرواد الأوائل ومن يقاربهم في الريادة والفكرة.

يبدأ الكتاب بدراسة التطور والتجديد كظاهرة إيجابية للحركة الشعرية آخذاً في الاعتبار مفهومي التراث والمعاصرة ليحلق الشاعر الجديد في فضاءاته المنتظرة لأنهما – كما يقول: العاملان المؤثران في حركات التجديد.

ثم يسلط الضوء على بدايات التجديد في الشعر العربي بدءاً من البارودي وأحمد شوقي والمازني. مشيراً في هذا الصدد إلى المدارس الغربية الشعرية المؤثرة في هذا التجديد. ثم يصل لدراسة المصطلحات الشعرية النقدية الجديدة كالشعر المرسل، والشعر المنثور، والشعر الحر.

ويقف أخيراً عند المدرسة الشعرية العراقية التي كانت من أوائل البلدان العربية التي تبنت التجديد والمعاصرة في القصيدة العربية على يد السياب ونازك الملائكة اللذين كان لهما أثر كبير في الحركة التجديدية في تطوير النص الشعري على يد أبرز شعراء التحديث الذين طوروا في المضامين واستفادوا من الأسطورة وما تفضي به من غموض ورمزية[49].

والكتاب بهذه الصورة فيه دعوة للشعراء والمثقفين للتعرف على بدايات التجديد في الشعر العربي الحديث ومقوماته والأسماء الريادية في هذا المجال الشعري وما ينطوي عليه من مضامين ورموز وأساطير يتعامل معها الشاعر المتمكن ليصل إلى نصٍّ شعري مدهش وجديد.

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يُقتدى بهما فيه!!

# # #

وفي العام (1408هـ) يلفت نظرنا كتابان صدرا عن نادي جدة الأدبي متتابعين الأول بعنوان: (علم الأسلوب؛ مبادئه وإجراءاته) للدكتور صلاح فضل تحت الرقم (46) والذي يعرف فيه بهذا المجال المعرفي الجديد في الدراسات اللسانية العربية وامتداداتها التراثية والتطويرات الغربية، حتى أصبح علماً جديداً يوصي الدكتور المؤلف بالاستفادة منه والتواصل النقدي من خلاله لمراودة النصوص الشعرية الجديدة.

والثاني بعنوان: (مدخل إلى الشعر العربي الحديث/ دراسة نقدية)، للدكتور نذير العظمة تحت الرقم (47) وهو ما سنستعرضه للتعرف على ما فيه من تبشير بالحداثة الأدبية، لاسيما وأن مؤلفه الدكتور نذير العظمة أحد أبناء الشام/ سوريا ومن المختصين الأوائل في الأدب الحديث ناقداً ومؤرخاً وأديباً،وشاعراً وقاصاً وروائياً ومسرحياً، وأحد أبرز مؤسسي الحركة الشعرية الحديثة ومن أبرز الشعراء من جيل الرواد.

والكتاب - الذي سنعرف به - جاء في سبعة أبواب، قدم لها بنبذة مهمة عن انبعاث التراث وتجديده والسبب - كما يقول - هو الاحتكاك الحضاري والثقافي بين الحضارة الغربية والعربية مشيراً هنا إلى ظهور المجلات الثقافية والتطور في الصيغ اللغوية والتراكيب والأساليب وظهرت المشاعر القومية العربية في الشعر العربي الحديث وقد أدى

ذلك كله إلى ظهور الأدب الحديث مستفيدة من حركة الترجمة التي عززت مرونة اللغة العربية وقوتها على التعبير الشعري[50].

واستمرت حركة الانبعاث والتجديد في تطور مستمر نشطت من خلالها اللغة العربية ولقحت بالأفكار الجديدة من خلال الترجمة ووسائط أخرى إلى إحياء المصطلح الشعري القديم «وقد تم هذا الإنجاز على يد شعراء حركة التجديد الأتباع الجدد أمثال البارودي وشوقي وحافظ..»[51].

وناقش في الباب الأول الحركات الشعرية في مصر والعراق مثل حركة الديوان وأبولو والحركة الاتباعية الحديثة في مصر ونشوء الرمزية والرومانسية وغيرها. وفي الباب الثاني يخلص المؤلف إلى البحور الشعرية الستة عشر وكيف استطاع الشاعر العربي التخلص من هذا الإرث العروضي نحو أغراض واتجاهات جديدة غابت فيها الأوزان الشعرية من خلال القصيدة النثرية المتحررة من عروض الخليل موزعة إلى ثلاثة اتجاهات:

1 - «شعر موزون بالتفعيلة وله وزن وقافية موحدة / متعددة ويتضمن القصيدة التقليدية والشعر الحر» (شعر التفعيلة).

2 - «شعر غير موزون وليس له قافية ويتضمن الشعر المنثور وقصيدة النثر».

3 - «شعر موزون بلا قافية وهو الشعر المرسل والقصيدة المدورة»[52].

وفي الباب الثالث يستعرض المؤلف بوادر التجديد عند جبران والريحاني والشعر المهجري. ويوضح هنا كيف تمكن جبران خليل

جبران من التجديد الشعري «فالرؤيا جديدة والموقف جديد والشكل جديد والعبارة جديدة». وقد تم ذلك لجبران لأنه عاش التجديد في قلب العالم الجديد بينما زملاؤه ومعاصروه كانوا يعيشون التجديد في وطنهم العربي في قلب التراث»[53].

أما الريحاني وشعراء المهجر فقد ولدت حداثتهم الشعرية وتجديدهم من خلال الشعر الحر والشعر المنثور رغم ما يعيبه المؤلف على نماذج من شعرهم يقول هنا: «نعم لقد تحررت القصيدة المنثورة من وحدة الوزن والقافية فاتسع مجال القول فيها وتنوع محتواها. ولكن التوتر الشعري بقي باهتاً فيها». ثم يشير إلى أن عناصر التضمين والإشارات التاريخية والأسطورية ظهرت في هذه القصائد المتحررة وأغنت أبعاد الشعر المنثور ولكن هذا النوع من الشعر «استمر ما يقارب النصف قرن ليكتسب بعض الشرعية في أعين النقاد والأدباء والشعراء ومايزال حتى يومنا هذا – أي عام صدور الكتاب (1408هـ/1988م) – مثار الجدل والنزاع»[54].

وفي الباب الرابع يستعرض المؤلف ريادة الشعر الحر من علي أحمد باكثير إلى لويس عوض وهو بذلك يخالف كثيراً من يرى أن ريادة الشعر الحر محصورة في العراق وفي السياب ونازك، بل يجيرها لعلي أحمد باكثر، وقد استفاد شعراء العربية من هذه التجارب التجديدية وزادوا عليها[55].

ثم يستعرض المؤلف البدايات الأولية للشعر الحر قبل باكثير مثل محاولات عبدالقادر المازني في قصيدة قصصية نشرت عام (1923م) في مجلة الحرية العراقية، ومحمود حسن إسماعيل في

قصيدة (مأتم الطبيعة)، ثم لويس عوض في مجموعته (بلوتو لاند) الصادرة عام (1947م)، وفيها تجديد نحو الأسطورة(56).

ثم ينتقل المؤلف إلى الشعر الحر في العراق ورموزه بدر السياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري، الذين طوروا قصيدة الشعر الحر وأوصلوها إلى ما وصلت إليه من روعة وإبداع. مؤكداً في آخر هذا المحور أن هذه الحركة التجديدية ليست منقطعة عن التراث وإنما هي متصلة به، ومنبثقة من صميم أدبنا ولغتنا وحياتنا، وأنها استفادت من التجارب الشعرية السابقة استفادة واعية جاءت بأصول فنية مبتكرة من حيث تقنياتها الشعرية ولم تكن معزولة عن شعرنا وتراثنا القديم(57).

ويختتم المؤلف كتابه بالباب السادس الذي يستعرض فيه ما أسماه بالحركة التموزية وانطلاقها من الأسطورة وتأثير اليوت في السياب والخلفية الأيديولوجية للحركة التموزية التي تعني – كما عرفها جبرا إبراهيم جبرا «الشعراء المعاصرون الذين استخدموا الرموز الميثولوجية من علم الأساطير في قصائدهم للتعبير عن التجربة الشعرية مشيراً بشكل خاص إلى دلالات الخصب وطقوسه المتضمنة في هذه الرموز»(58).

وفي هذا الباب يقوم المؤلف بتحليل مجموعة من قصائد السياب وأسطورة (عشتار) ليكشف فيها تأثره بالشاعر اليوت في قصيدة (الأرض الخراب)، وقصائد خليل حاوي وأسطورة (العنقاء). ويعقد بين الاثنين مقارنة نقدية يوضح فيها أن السياب يوغل في استخدام الأسطورة التموزية، أما حاوي فيبدو أكثر تجريداً وترفعاً عن الواقع اليومي إلى السياق الحضاري والأسطوري(59).

ثم يختم المؤلف كتابه بالخصائص العامة التي تؤطر حركة الشعر العربي الحديث وتطوراته ومنها: «صفة الابتكار، وتلبيتها للمضامين الحديثة والإيقاع والموسيقى، والوعي واللاوعي بها، والاستفادة من الحركات السابقة، والاهتمام بالشكل والمضمون كوحدة»[60].

والكتاب بهذه الأفكار - التي تستعرض تطورات النص الشعري الحديث منذ بدايات الانبعاث والتجديد وحتى المدرسة العراقية المؤسسة للشعر الحر وما تلاها من تطورات قعدت لهذه الحركة التجديدية - يقدم لنا دعوة تبشيرية نحو الحداثة الأدبية مستفيدين مما في حضارتنا الثقافية من مدارس شعرية، أسست للحداثة الشعرية ودعت إليها نتيجة التطور والحتمية الاجتماعية التي قاربت بين الثقافات وسهلت سبل التلاقح الفكري والأدبي.

وهكذا وجدنا هذه الكتب النقدية وفضاءاتها التحديثية وفيها ما فيها من التجديد في المناهج والإجراءات، وفيها ما فيها من الحداثة والإبداع، وفيها ما فيها من الدعوة للتواصل مع هذه المنجزات النقدية إفادة واستفادة!!

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

2/ 3 المطبوعات الشعرية:

وهنا سنقف عند ديوانين شعريين فقط، وأولهما ديوان بعنوان: (حروف على أفق الأصيل) للشاعر حمد الزيد صدر في العام

(1403هـ) تحت الرقم (13)(*). وهو رابع الكتب الشعرية التي أصدرها النادي في هذه الفترة، لكنه الأول في سياق الدواوين المبشرة بحداثة شعرية جديدة. ويتضح ذلك من نوعية القصائد ومجالاتها وطريقة كتابتها (السطرية) والرسومات المصاحبة، وأفق الفضاء البصري المحيط بالنَّص الشعري، وعلامات الترقيم، والتاريخ الميلادي (تاريخ إنشاء القصيدة)!!

في هذا الديوان نجد قصيدة التفعيلة، والقصيدة ا لمنثورة، ونجد الرمز والإسقاطات الرمزية، ونجد عدم الالتزام بالبحور الخليلية والمزاوجة بين التفعيلات فيما يمكن تسميته بالقصيدة الحرة: من مثل قوله:

«يا تربة الأجداد -
لا لوم - عليك - ولا تثريب -!
فأنت تنبتين النخل والصبار واليعشوب
وفيك تورق الأشواك -
والحنظل والطيوب -؟!»(61).

كما نجد ملامح من استخدام الأسطورة وتوظيفها في النَّص الشعري مثل قوله:

«الحظ....
وما أدراك؟؟
عن ذاك الإكسير الأبدي
المعدوم....»
الموجود...

تلك العنقاء -

المحبوسة في جيب السخفاء -

والمشبوهين(62).

أو قوله:

«**كطائر الفينق -**

أدخل ناراً وأخرج منها -

سليماً معافى؟!»(63).

وبهذه الملامح والصور والشواهد الشعرية (الحديثة) يقدم لنا نادي جدة الأدبي أول بواكيره التبشيرية بحداثة شعرية متجددة، سنجدها تتنامى مع الدواوين القادمة.

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

وثاني الدواوين الشعرية التي صدرت في هذه الفترة هو ديوان الشاعر محمد الثبيتي «التضاريس» الصادر عام (1407هـ) ويحمل الرقم (40) - كما جاء في البيان المصور سابقاً - علماً أن الديوان لا يحمل رقماً كما هو المعتاد!!

إن هذا الديوان (التضاريس) يحمل بشارة التحديث الشعري أو الحداثة الشعرية، بل يمثل أعلى وأفضل النماذج الشعرية السعودية الحداثية ليس على مستوى جدة أو المملكة فقط، بل والعالم العربي حسب مرئيات النقاد الذين عاصروا وقرؤوا التجربة.

الديوان عبارة عن خمسة نصوص (قصائد) تحت العناوين التالية: التضاريس وفيها (9 مقاطع بعناوين مختلفة)، تغريبة القوافل والمطر، هوازن.. فاتحة القلب، آيات لامرأة تضيء، الأسئلة.

الديوان صغير الحجم وعدد صفحاته (86) صفحة ومكتوب بخط اليد – ربما هو خط الشاعر نفسه – ورغم كل هذه البساطة التي تحيط بالديوان، إلا أنه أشغل الناس قراءً ونقاداً وشعراء وأشغل الصحافة الثقافية والإعلام الثقافي حتى غدا الديوان وصاحبه رمزاً حداثياً أدبياً وخارطة لطريق الشعر الحداثي الجديد، دشنه نادي جدة الأدبي الثقافي.

يمتاز الديوان بلغته الحداثية الخارجة عن المفردة القاموسية المتعارف على معانيها، وإدخالها في سياقات جديدة توحي وترمز وتشير فقط دون تصريح أو توضيح، كما يقول السريحي:

«كان الثبيتي يتلمس طريقه إلى لغة شعرية جديدة تضرب بجذورها في أرض خصبة من الكهانة التي مكنته من أن يكون صانعاً للأساطير وعوالمها.. حيث يبوح ورق التين، ويعري الرعد جسد الموت في قراءة أكد أنها أولى القراءات،

«جئت عرافاً لهذا الرمل
أستقصي احتمالات السواد
جئت أبتاع أساطير
ووقتاً ورماد
بين عينيَّ وبين السبت طقس ومدينة
خدر ينساب من ثدي السفينة
هذه أولى القراءات»(64).

كما يمتاز بتوظيف الأساطير، وخاصة المتعلقة بالبعث والخصوبة فهناك ذو القرنين، وهناك البابلي، وهناك العراف وهناك كاهن الحي والصعلوك. وكل هذه الأساطيرة تتعاضد لتخلق أجواء من الدهشة الشعرية والغموض المقصود كما في هذا المقطع:

«إن قام ماء البحر!.

يأتي وجهك النامي على شفق البلاد

يأتي طليقاً،

موثقاً بالريح والريحان والصوت المدجج

بالجياد.

إن قام ماء البحر.!

صاغ الرمل بين مقاطع الجوزاء

مهراً عيطموساً فاتحاً

من قمة الأعراف ممتد........

إلى ذات العماد»[65].

ولعل ما قاله السريحي عن تضاريس الثبيتي الشعرية، خير معرف وتعريف، وقد مثل فيها ديوان التضاريس ذروة شعرية شكلت إضافة جديدة إلى الشعرية العربية، ووضعت الثبيتي في مأزق تحقيق تجاوز جديد لما تحقق في التضاريس»[66].

وأخيراً فإن هذا الديوان الشعري يمثل النموذج الأعلى في دور النادي الأدبي الثقافي بجدة في تبشيره بالحداثة الأدبية/ في مجالها الشعري، حيث شكل الديوان علامة فارقة ومبكرة في إنجازات

النادي المطبوعة، وأحدثت صدىً تفاعلياً على كل المستويات المنبرية والكتابية والإعلامية وفيها الكثير من التوترات والقلق الإيجابي الذي شهدته الساحة الثقافية السعودية إبان صدور الديوان وفيما بعده.

وبذلك فإن هذا الديوان يعلن اجتيازاً جديداً وانحيازاً واضحاً من النادي الأدبي نحو الحداثة الشعرية، وأن الشاعر الذي كان يسعى للحداثة صار سيدها فهو شاعر كبير بكل المقاييس - كما يقول عنه الناقد سعد البازعي(67).

وهكذا كانت الروح الحداثية والتجديدية تنبعان من قصائد ونصوص الديوانين السابقين. وإن كانتا بموازين نقدية متفاوتة، لكنهما يمثلان لبنة تأسيسية في انحياز النادي الأدبي بجدة للحداثة الشعرية والتبشير بها من خلال مطبوعاته

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

3/ 3 المطبوعات السردية:

وأما المطبوعات السردية/ القصصية، فقد صدرت في الفترة المذكورة ثلاثة أعمال سردية وهي:

- الكلب والحضارة - مجموعة قصصية - لعاشق الهذال صدرت عام (1403هـ).
- 4/صفر - رواية - لرجاء عالم، وصدرت عام (1407هـ).
- أحبك ولكن - مجموعة قصصية - لمريم الغامدي وصدرت عام (1408هـ).

والذي يهمنا هنا، التعريف برواية رجاء عالم، حيث سنقف أمامها - في هذه القراءة - تعريفاً وتحليلاً - لبيان دورها في التبشير بالحداثة الأدبية التي هيأها نادي جدة الأدبي الثقافي حين نشرها يومذاك.

هذه الرواية صدرت في العام (1407هـ)، وتحمل الرقم (40) وتحمل عنوانها على الغلاف الأخير، وهذا نوع من التجديد الحداثي وجاء على هذه الصورة (4 صفر)، كما ذُكِرَ العنوان في الصفحة الأولى الداخلية من الرواية وجاء على هذا النحو (أربعة/ صفر) وهذه - بالتأكيد - لها دلالات وتأويلات جاء عليها النقاد ودارسو أدب رجاء عالم، ومنهم الناقد الدكتور سعيد السريحي، الذي يقول:

«لا تحمل الرواية عنواناً على غلافها الأول كما هو معتاد في الكتب العربية، وحمل غلافها الأخير العنوان في إلماحة من الكاتبة إلى أن العنوان إنما يأتي تتويجاً لاكتمال الرؤية التي تختم الجدل الدائر بين شخوص الرواية، حينما يتماهون بين الكائنات الحية وظلالها حيناً، وبينها وبين الأرقام الرياضية حيناً آخر»[(68)].

الذي يهمنا هنا الدلالات الضمنية لهذه الرواية التي جاءت مخالفة لكل ما تعارف عليه النص السردي، وجاءت صادمة لكل القراء والمثقفين بلغتها ورموزها ودلالاتها البعيدة في أسطورتها والعميقة في تجلياتها المفهومية.

تبدأ الرواية بالمقطع رقم (29) وهو آخر مقاطع الرواية لأن البداية (صفر) ستكون في الصفحات الأخيرة. إن هذا القلب للعمل الأدبي فيه دلالة القلب للتصورات والتنبؤات القرائية وصدمة لمجتمع

قارئ لم يتعود على هكذا أساليب جديدة، وهي إحدى تقليعات السرد الحداثي أو الحديث لأن عنصري الدهشة والمفاجأة أحد التقنيات الكتابية.

الرواية تسير في فلك البعد العجائبي والغرائبي، وفي تلك الأساطير والأحاجي والطقوس والتأملات الروحانية (الصوفية) ومآلات الحكمة والفلسفة. فهاهي تجسد الأرقام (أربعة) (صفر) (مليون) وتخلق منها صوراً آدمية تتحرك وتناقش وتكتب الرسائل ويدور بينها حوار إنساني، فالشخصية المحورية هو الطفل (أربعة) والشخصيات المساندة هم: (صفر) و(ولد المرأة) (السيد المليون) وكلها تجسد التحولات التي يعيشها البطل المحوري (أربعة). وهذا يعني أن الروائية تمتح من فلسفة تراثية وهي الحوار بين الوجود والعدم، والسجال الدائر بينهما وكيف يتخلق الإنسان أمام هذه الثنائية وهما «طاقتان متناقضتان يتركب منها الوجود الإنساني في قوته وضعفه وسعادته وشقائه» كما يقول السريحي(69).

يتضح البعد الغرائبي في هذه الرواية من تجسيد ما لا يجسد في الواقع، وتدير بينها حوارية باذخة تقول في المقطع (20):

«- طق.. طق.. طق..

لا تخف يا (أربعة) ليست سوى النافذة المخلوعة

و.. المطر.. والرائحة.. لو أن أحداً يغلقها.. لا أحد..

ومازلت بهاتين القدمين من صخر.. ولا تطيعان.. منذ

متى وأنا هنا تحت هذا الثقيل؟ منذ متى أصبح وجهي

خشبياً؟»(70).

والرواية - أخيراً - تنسكب في لغة متينة ومحفزة على التعجب والتساؤلات، وتحوي ثراءً مفرادتياً على مستوى الدال والمدلول مستبطنة كثيراً من النصوص الشاعرية وكأنما هي رسالة حداثية مبطنة وتبشر بروائية متفردة ومتميزة على مستوى البعد اللغوي الشاعري، تقول في إحدى فصول روايتها:

«مطر مرقط.. يهبط قطرة قطرة.. ينقط الأشجار ورقاً أخضر.. الأخضر ينثر توتاً، خوخاً، برتقالاً، تفاحاً لوزاً.. والربيع يطل.. ويشمُّ الفلاح خطوات الحصاد..» (71).

لقد شكلت هذه اللغة الشاعرية مع بيئة النَّص السردي بناءً فنياً متماسكاً رغم تشظيه بين عوالم وفضاءات فيها من الغرائبية والأسطرة الشيء الكثير.

وعلى أية حال: فإن هذه الرواية، والروائية شكلت مرحلة حداثية متقدمة مثل تضاريس الثبيتي في المجال الشعري. ولذلك احتفى بها المشهد الثقافي السعودي، والعربي، وتجلى ذلك في مسيرتها الروائية فيما بعد. وهذه إحدى بشريات ومنجزات الحداثة الأدبية التي يقودها نادي جدة الأدبي الثقافي.

وهكذا كانت المطبوعات التي أصدرها نادي جدة الأدبي الثقافي في هذه الفترة (1400-1410هـ)، والتي اخترناها نماذج للتحليل والدرس والتعريف، سواء في النقد أم في الشعر أم السرد.. فإنها مؤشرات واضحات على تبني النادي للفكر والفعل المتجه نحو تأصيل وتوطين الحداثة الأدبية والتبشير بها في المشهد الثقافي المحلي والوطني والعربي من خلال هذه المطبوعات.

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

رابعاً: من خلال الأمسيات الإبداعية:

تعتبر الأمسيات الإبداعية (شعراً وسرداً) إحدى المناشط والفعاليات الأدبية التي قام بها النادي تعريفاً بالمبدعين ونشراً لإنتاجهم، وتحفيزاً لمواصلة مشوارهم الإبداعي كل في مجاله.

وقد أقام النادي الأدبي الثقافي بجدة في الفترة من (1400-1410هـ) حوالي (11) أمسية شعرية و(4) أمسيات قصصية ينبئ عنها المسرد التالي:

الأمسية ونوعها	المشاركون فيها	التاريخ
أمسية شعرية	الشاعر عمر أبو ريشة	12 شعبان 1404هـ
أمسية شعرية	الشاعر محمد الثبيتي	
	الشاعر عبدالله الصيخان	
	الشاعر محمد جبر الحربي	29 جمادى الآخرة 1405هـ
	الشاعر أحمد عائل	
أمسية شعرية	الشاعر فاروق شوشة	رجب 1405هـ
أمسية قصصية	القاص حسين علي حسين	
	القاص محمد علوان	
	القاص محمد علي قدس	صفر 1406هـ
	قراءة نقدية/ أبو بكر باقادر	
	القاص عبدالله باخشوين	ربيع الآخر 1407هـ

الأمسية ونوعها	المشاركون فيها	التاريخ
أمسية قصصية	القاص عبدالعزيز الصقعبي	
	القاص جارالله الحميد	
أمسية شعرية وشهادة تجربة	الشاعر عبدالوهاب البياتي	8 رجب 1406هـ
أمسية قصصية	القاصة شريفة إبراهيم الشملان	
	القاصة رقية حمود الشبيب	رجب 1407هـ
	القاصة رجاء محمد عالم	
أمسية شعرية	الشاعر علي الدميني	
	الشاعر عبدالله عبدالرحمن الزيد	شعبان 1407هـ
	الشاعرة فوزية أبو خالد	
أمسية قصصية	القاصة مريم الغامدي	
	القاص عبده خال	24 ربيع الأول 1408هـ
	القاصة نجوى هاشم	
أمسية شعرية	الشاعر يحيى توفيق	
	الشاعر إبراهيم صعابي	
	الشاعر عبدالله الخشرمي	22 ربيع الآخر 1408هـ
	الشاعر الشريف منصور بن سلطان	
أمسية شعرية	الشاعر أحمد الصالح	
	الشاعر محمد زايد الألمعي	25 رجب 1408 هـ
	الشاعر عبدالمحسن يوسف	
أمسية شعرية	الشاعرة د. ثريا العريض	1 جمادى الآخرة 1409هـ[72]
	الشاعرة أشجان هندي	

الأمسية ونوعها	المشاركون فيها	التاريخ
أمسية شعرية	الشاعرة فوزية أبو خالد الشاعر د. محمد عيد الخطراوي الشاعر أحمد سالم باعطب	. 12 شعبان 1409هـ
أمسية شعرية	الشاعر د. نذير العظمة	ربيع الأول 1410هـ
أمسية شعرية	نخبة من الشباب الشعراء	28 شعبان 1410هـ(

ومن خلال هذا المسرد، يتضح أن أغلب الأمسيات الشعرية والقصصية قد أحياها وشارك فيها الشعراء والقاصون الشباب الذين يكتبون النص الشعري/ والقصصي الحديث. كما يلاحظ احتفاء النادي واستضافته لأحد رموز شعر الحداثة العرب/ الشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي في أمسية تحدث فيها عن تجربته الشعرية وألقى مجموعة من قصائده تحت عنوان: نقاط ضوء في سفر طويل، وقد وثقها النادي ونشرها في كتاب المحاضرات الذي يصدر سنوياً(73).

كما يلحظ من الأسماء التي شاركت شعرياً من الشباب السعوديين أنهم اجترحوا القصيدة الحديثة أو الحداثية في مضامينها وغموضها وخروجها على القافية الخليلية واستفادتها من العجائبي والأسطورة وتباينها اللغوي المكتنز بالدلالات والرموز منذ وقت مبكر وقد قرأنا شعرهم واستمعنا إليهم في أمسياتهم المبكرة التي أقامها النادي وكانت أشعاراً خارجة عما ألفته الأذن وقرأته العين واستوعبه الذهن من نصوصنا الشعرية التراثية.

فمثلاً الشاعر الثبيتي و(تضاريسه)، والصيخان و(هواجس الوطن) وأحمد عائل و(خيمة القبيلة)، ومحمد الحربي و(خديجة) وعلي الدميني (الخبت) وفوزية أبو خالد (البارقة) وعبدالله الخشرمي و(ذاكرة لأسئلة النوارس) ومحمد زايد الألمعي و(شوارع لا ترفض الغرباء) وعبدالمحسن يوسف و(السفينة الحجر) وثريا العريض و(حوار مع الشمس) وأشجان هندي و(أسئلة الفصل). كل هؤلاء الشعراء وكل نصوصهم التي ألقوها في أمسياتهم الشعرية؛ من الشعر الحديث، وشعر التفعيلة، والشعر الحر، وقد تعرضت لها الدراسات النقدية بالنقد والتحليل والتعريف.

وكذلك كتاب القصة الذين تطورت أدواتهم القصصية وتفاعلوا مع حركة الحداثة في القصة الجديدة والمعاصرة واستفادوا من معطياتها واستضافهم النادي ليقدموا نتاجهم على منبره. كل هذا يشي بحراك حداثي أدبي تصدرت له الصحافة الثقافية وبشرت به ونشرته إبداعاً ونقداً وتعريفاً.

وكل هذه الأسماء التي استضافها النادي للتبشير بعطاءاتهم وتحفيزاً لإبداعاتهم، أصبحوا اليوم رموزاً في حركة الحداثة الأدبية، وأساتذة في المشهد الثقافي السعودي والعربي، وكل الدراسات النقدية تقوم على إنتاجهم الشعري أو السردي.

وللتاريخ والذكرى - ونحن كنا شهوداً ومشاركين في الحضور- كان النادي الأدبي يقوم بطبع ونسخ القصائد والنصوص التي ستلقى ويوزعها على الجمهور ليتواصل المستمع قراءة وفهماً مع النصوص التي يلقيها الشاعر أو القاص. وهذه إحدى ملامح الإشهار والتبشير بالفعل الثقافي الجديد.

وكذلك كان النادي يستضيف في كل أمسية شعرية أو قصصية (حداثية) ناقداً يقوم بالتعليق والقراءة الناقدة التعريفية ليفكك فيها طلاسم المعنى، وهذه إبداعات النادي للتبشير بهذه الحداثة الأدبية حتى إن الأب عزيز ضياء كان يقول: إنه يصاب بالدوار من هذه النصوص غير المفهومة، وأنه يحتاج إلى (صيني) في كل أمسية ليوضح له المفهوم وهو يقصد الناقد الأكاديمي الدكتور عثمان الصيني (رئيس تحرير الوطن اليوم)، ومن أولئك النقاد، د.عبدالله الغذامي، د. سعيد السريحي، ود. سعد البازعي، ود. عالي القرشي، عابد خزندار، فايز أبا، عبدالله باهيثم، والدكتور عثمان الصيني والدكتور أبوبكر باقادر وغيرهم.

وعلى أية حال، فقد كانت الأمسيات الشعرية والقصصية والنقدية التي يقيمها النادي الأدبي الثقافي بجدة إحدى وسائل التبشير بالحداثة الأدبية في بلادنا.

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

المحور الثالث: خلاصات.. واستنتاجات ختامية:

ومن خلال ما سبق بسطه وتدوينه، نصل الآن إلى البيان الختامي الذي نوجز فيه ما تم تناوله في محاور البحث وتفريعاته، في خلاصات سريعة ومكثفة، واستنتاجات مركزة ومعبرة.

لقد كان السؤال المهم الذي قامت عليه هذه الدراسة، أو الفرضية التي انطلقت منها، هي الدور الثقافي الذي قام به

(نادي جدة الأدبي الثقافي) - باعتباره مؤسسة ثقافية أسهمت في الحراك الأدبي في الفترة ما بين (1400-1401هـ) وهي ما عرف بفترة الثمانينيات الميلادية، والتي كان فيها المشهد الثقافي يحتدم بصراعات ثقافية/ أدبية/ فكرية حول ما سمي حينها بـ (الحداثة).

لقد بدأت الورقة/ الدراسة بمسلمة معرفية تبناها الباحث/ الدارس لهذا الموضوع وهي أن (النادي الأدبي الثقافي بجدة كان - في تلك الفترة - مبشراً بالحداثة الأدبية، صانعاً لها، مشاركاً فيها. ولهذا جاءت هذه الدراسة/ الورقة مستشرفة لهذا الأفق الثقافي،وباحثة في سراديبه وعتباته، لاستكناه كل الفعاليات والمناشط الثقافية، التي قام بها النادي كمبشرات بالحداثة الأدبية، وكبدايات لافتة ومثيرة في المسير نحو هذا المجال الأدبي التحديثي.

ومن خلال محاور البحث وتفريعاته، وقفت الدراسة على الإرهاصات الأولى للتحديث في النادي الأدبي الثقافي بجدة (المحور الأول) من خلال رمزين ثقافيين قادا مسيرة النادي في فترته التأسيسية وهما الشاعر محمد حسن عواد (رحمه الله)/ رئيس النادي ومؤسسه، والأديب الإعلامي المترجم عزيز ضياء (رحمه الله)/ نائب الرئيس وشريك في التأسيس، وثلة من الأدباء والمثقفين من نخب المجتمع الثقافي في جدة.

وقد وصلت الدراسة - في هذا المحور - إلى أن هذه الفترة التأسيسية - رغم تواضع البدايات والمخرجات - إلا أنها أسهمت في التشكيل الحداثي للنادي وتوجهاته حيث تشجيع الشباب على الإبداع والتجديد والخروج على التقليد ونبذ القديم، وحيث الدعم والتشجيع للقلم النسائي على خوض الغمار الأدبي والثقافي

والمساهمة فيه إنتاجاً ونشراً وإبداعاً، ومشاركة فاعلة أوصلت صوتها للمسؤولين عن الحركة الثقافية.

لقد أثبتت الورقة/ الدراسة أن فترة التأسيس للنادي، كانت ذات حمولات تجديدية وتحديثية وذلك نابع من شخصيتي الأديبين محمد حسن عواد وعزيز ضياء، اللذين كانت لهما إبداعات شعرية ونثرية وترجمات تتلمذ عليها جيل من مثقفي المملكة واستفادوا منها فكانت (خواطر مصرحة) وكانت (قمم الأولمب) وكانت (رؤى أبولون) وغيرها من ثمرات الفكر الحداثي العوادي.

وكانت جهود الأب عزيز ضياء في (المقالات السياسية) التي لم تعرفها صحفنا المحلية قبل عطاءات الأب عزيز، وكانت ترجماته (قصص من سومرست موم) و(قصص من تاغور) و(العالم عام 1948م) و(عهد الصبا في البادية) و(النجم الفريد) التي أكدت للأجيال السعودية المثقفة قيمة وأهمية الانفتاح على الآخر، والتواصل الثقافي بين الحضارات.

ثم وصلت الورقة/ الدراسة إلى المحور الثاني الذي ناقشت فيه معالم التبشير بالحداثة الأدبية في نادي جدة الأدبي الثقافي في مرحلة الإدارة (البومدينية) – إذا صح التعبير – وهي فترة الثمانينيات، وهي محور الملتقى (1400-1410هـ).

وهنا وقفت الدراسة على أهم وأبرز مؤشرات الحداثة الأدبية وتبشيراتها من خلال:

- أعضاء مجلس الإدارة وتوجهاتهم نحو الحداثة والتحديث ودورهم في ذلك.

- المحاضرات والندوات، وفيها تعرفنا على أبرز المحاضرين والمحاضرات والندوات والمشاركين فيها وما تم بينهم من مناقشة وحوارات لموضوعات حداثية/ شعرية أو مناهج نقدية حديثة ومعاصرة، أو طروحات عن فن القصة والسرد الحداثية.

ومن كل ما سبق أكدت الدراسة/ الورقة على أن تلك المحاضرات تشي بتوجهات النادي التبشيرية بالحداثة، وفتح الباب على مصراعيه للتفاعل والتثاقف مع هذا المد الحداثي، احتفاءً وتبشيراً وبثاً للمعالم والملامح والتبشير بها. وبذلك أخذ نادي جدة الأدبي الثقافي قصب السبق على جميع أندية المملكة، وأصبح مثالاً يحتذى ومناراً يهتدى به.

وكذلك كانت الندوات مفتاحاً للحداثة الأدبية التي بشر بها النادي، ولعل ندوة «قراءة جديدة للتراث» التي شارك فيها أكثر من عشرين ناقداً وأديباً من خارج المملكة وداخلها وعلى مدى أربعة أيام، نموذجاً لهذا المجال الحيوي في التبشير بالحداثة الأدبية التي تنطلق من تراثنا الخالد وتتأسس على طروحاته القيمة وتنطلق نحو آفاق التجديد والتحديث.

وتصل الورقة/ الدراسة أخيراً إلى أن هذه الندوة وما دار فيها من حوارات وما صدر عنها من توصيات كانت إحدى الوسائل التبشيرية بحداثة أدبية تنتظرها بلادنا ومثقفونا ومن نادي جدة الثقافي الأدبي.

- الكتب والمطبوعات: التي أصدرها النادي في تلك الفترة المدروسة، سواء النقدية أو الشعرية، أو السردية أو الفكرية. ومن خلال

النقاش والحوار مع أبرز هذه المطبوعات والتعريف بها، والتثاقف مع طروحاتها خرجت الدراسة/ الورقة، بأن أغلب هذه المطبوعات التي أنجزها نادي جدة الأدبي الثقافي في تلك الفترة (1410-1400هـ) سواء في النقد أم الشعر أم السرد، فإنها مؤشرات واضحات على تبني النادي للفكر الحداثي ونشره والتبشير به من خلال مطبوعاته ومنشوراته التي وصلت إلى جمع كبير من مثقفي هذا البلد وتأثروا بما فيها واستجابوا لدعوتها الظاهرية أو الباطنية وهي كلها تباشير بغدٍ حداثي واعدٍ ومبشرٍ بالتجدد والتحديث.

- الأمسيات الإبداعية: من شعر وقصة وهو ما تعورف عليه بالنشاط المنبري، وكان لهذا المجال الأدبي دوره في إبراز المبدعين السعوديين والتعريف بالمبدعين العرب من خلال استضافتهم، وإقامة الأماسي/ الأمسيات لهم، والتعريف بمنجزهم وقراءته نقدياً وتفاعل الصحافة المحلية معه نشراً وتحفيزاً حتى أصبح المشهد الثقافي لدينا يعج بالحوارات والصدامات الثقافية تأييداً واعتراضاً، وتقبلاً ورفضاً.

وقد أثبتت الدراسة/ الورقة أن لهذه الأمسيات الإبداعية دورها في التبشير بالحداثة الأدبية الشعرية والسردية والتعريف برموزها وإشهارهم وتقديمهم للمجتمع على أنهم قيادات أدبية تسير في أفق التحديث والتجديد.

ومن كل هذا تخلص الورقة/ الدراسة إلى أن نادي جدة الأدبي الثقافي - باعتباره مؤسسة ثقافية - قام بدور ريادي في احتواء الحداثة الأدبية والتبشير بها، ورصد بداياتها، وإشهار رموزها،

ومواجهة التيارات المضادة والصراعات المؤدلجة، لكنه ثابر وأنجز وقدم حتى غدت الحداثة رمزاً واقعياً ومنسجماً مع هذا النادي العريق ودالاً عليه وعلى توجهاته وشكلاً أدبياً تعارف الناس على وسم النادي بذلك الحراك المثمر والمنتج والفاعل.

- وكانا رائدين في هذا المجال، وأصبحا مناراً ونبراساً يقتدى بهما فيه!!

# # #

الخاتمـة:

... وبعد:

فلقد كنا - في الصفحات السابقة - مع مقاربة تحليلية/ وصفية، نستعيد فيها فترة الثمانينيات التي أثمرت حراكاً ثقافياً/ معرفياً وأدبياً، تلقفته الساحة الثقافية في بلادنا بثراء وعمق، وقابلية وتوجس، وحوار وردود، وتفاعل ثقافي منقطع النظير. وذلك من خلال الفترة الثقافية الذهبية في المملكة العربية السعودية (1400-1410هـ)، والمعروفة بفترة الثمانينيات الميلادية.

في هذه الفترة كان نادي جدة الأدبي الثقافي - باعتباره مؤسسة ثقافية وأدبية - هو المحرك الوحيد لرحى التجديد والتطوير والحداثة الأدبية من خلال مطبوعاته وأمسياته ومحاضراته وندواته وملتقياته التي أفرزت حراكاً ثقافياً فاعلاً ومنتجاً. ولهذا كانت جل مناشطه وفعالياته المنبرية وندواته وملتقياته الفكرية، ومطبوعاته ومنشوراته، تدشيناً لهذه الغاية التحديثية.

ومن خلال هذه الورقة/ البحث كان النقاش والحوار مع تلك الآفاق والفعاليات لنصل إلى إثبات دور النادي الأدبي الثقافي بجدة في التبشير بالحداثة الأدبية، وصناعتها، والترويج لها، والتعريف بها.

ولعلنا بذلك أسهمنا في توسيع دائرة النظر إلى معطيات الحداثة التي وسمت فترة الثمانينيات بسمتها وفعالياتها، وشاركنا ملتقى النّص الرابع عشر في وضع بعض الأسس المعرفية للتناول النقدي والتقويم والمراجعة للمرحلة التي اقترحها (1400-1410هـ).

والحمد لله رب العالمين.

الهوامـش

(1) انظر تفاصيل الإنشاء والتأسيس للنادي:

- نادي الطائف الأدبي: الأندية الأدبية في سطور، الطائف: 1487هـ/1907م، ص 102-106.
- نادي جدة الأدبي: مسيرة الأندبية الأدبية، جدة: 1419هـ، ص ص 30-31.

وانظر: عبدالفتاح أبو مدين: أيامي في النادي، جدة: 1431هـ، ط 1، ص ص 21-44.

(2) االنظر التفاصيل:

- نادي جدة الأدبي: مسيرة الأندية الأدبية (سبق ذكره)، ص ص 31-32.
- ياسر أحمد مرزوق: نادي جدة الأدبي/ مسيرة 40 عاماً، جدة 1435هـ، ص ص 11-12.
- عبدالفتاح أبومدين: أيامي في النادي (سبق ذكره)، ص ص 51-92.

(3) االنظر مزيداً من التفاصيل في:

- مسيرة الأندية الأدبية (سبق ذكره)، ص ص 33-36.
- مسيرة 40 عاماً (سبق ذكره)، ص ص 10-17.

(4) محمد حسن عواد: قمم الأولمب – المقدمة ص ص 5-6.

انظر الشبكة العنكبوتية: ويكيبديا.

(5) مركز عبدالمحسن القحطاني للدراسات الثقافية: أسبوعية القحطاني - الموسم الثالث 1434/11/12هـ - 1435/7/22هـ، محاضرة: محمد علي قدس ما لم يقل عن محمد حسن عواد، ص ص 155-171.

(6) الشبكة العنكبوتية: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة. تعريف بعزيز ضياء وجهوده الأدبية.

(7) نادي جدة الأدبي: المحاضرات، مج 7، كلمة محمد حسين زيدان في تكريم عزيز ضياء، ص ص 360-361. وكلمة ازدهار بشل، ص ص 383-385.

(8) انقلاً عن معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، الشبكة العنكبوتية.

(9) مريم عبدالرحمن الغامدي: كلمة تكريمية للأب عزيز بمناسبة احتفال النادي وتكريمه مساء 1408/8/23هـ. انظر كتاب المحاضرات: مج 7، ص ص 349-355.

(10) ياسر أحمد مرزوق: مسيرة 40 عاماً، سبق ذكره، ص 13.

(11) نفسه، ص ص 14-16.

(12) عبدالفتاح أبومدين: أيامي في النادي (سبق ذكره)، ص 505.

(13) انظر: ياسر أحمد مرزوق: مسيرة 40 عاماً، (سبق ذكره)، ص 109.

(14) انظر نص المحاضرة في: محاضرات النادي الأدبي بجدة، المجموعة الثانية 1406هـ/1985هـ، ص ص 35-90.

(15) المحاضرة، ص 44.

(16) المحاضرة، ص 60.

(17) المحاضرة، ص 71-72.

(18) أحد المهتمين بالدرس النقدي الحديث، أكاديمي وإعلامي معروف، عمل في جامعة أم القرى بمكة المكرمة، والملك عبدالعزيز بجدة وغيرها من الجامعات العربية والإسلامية (انظر الشبكة العنكبوتية).

(19) المحاضرة ص ص 76-82.

(20) المحاضرة، ص ص 82-85.

(21) المحاضرة، ص 83.

(22) المحاضرة، ص ص 85-90.

(23) المحاضرة، ص ص 439. انظر نص المحاضرة في كتاب المحاضرات، المجموعة الثالثة 1407هـ/1986م، ص ص 439-467.

(24) المحاضرة، ص 442.

(25) المحاضرة، ص 442، ص 461-495.

(26) المحاضرة، 462-466.

(27) المحاضرة، 467.

(28) انظر الشبكة العنكبوتية: الموسوعة العالمية للشعر العربي، موقع أدب كوم (adab.com).

(29) عبدالله محمد الغذامي: حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، ط (2)، بيروت/ الدار البيضاء، 2004م، ص 97.

(30) انظر نص المحاضرة في كتاب المحاضرات، المجلد الرابع، 1408هـ/1988م، ص ص 511-557.

(31) المحاضرة، ص 538-550.

(32) انظر نص المحاضرة في كتاب المحاضرات، المجلد التاسع، 1411هـ/1991م، ص ص 467-543.

(33) المحاضرة، ص 480-481.

(34) المحاضرة، ص 486-488.

(35) المحاضرة، ص ص 491-494.

(36) المحاضرة، ص ص 495-543.

(37) النادي الأدبي الثقافي بجدة: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، المجلد الأول، ص 7.

(38) ناقد وأكاديمي مصري كثير المشاركات في فعاليات النادي الثقافية. قال عنه عبدالفتاح أبومدين إنه أول من ساند ودعم فكرة هذا الملتقى والندوة، وإمدادها بأسماء النخب المثقفة في الوطن العربي للمشاركة. وكذلك اقترح عنوان الندوة: قراءة جديدة لتراثنا النقدي.

(39) المرجع نفسه: ص ص 11-51.

(40) انظر: الأندية الأدبية في سطور، سبق ذكره، ص ص 9-10.

(41) محمد علي قدس: في أروقة الثقافة. نادي جدة الأدبي الثقافي، ط 1، 1437هـ، ص ص 270-273.

(42) الكتاب المذكور، انظر المقدمة، ص ص 9-14.

(43) نفسه، انظر الخاتمة، ص ص 31-32.

(44) الكتاب المذكور، ص ص 5-84.

(45) نفسه، ص ص 85-86.

(46) نفسه، ص ص 109-113.

(47) نفسه، ص ص 209-316.

(48) نفسه، ص ص 317-343.

(49) فريدة الأنصاري: موقع المدى للإعلام والثقافة والفنون. السبت 2013/5/18م، مراجعة لكتاب الدكتور يوسف عزالدين: التجديد في الشعر الحديث.

(50) الكتاب المذكور، ص ص 9-13.

(51) نفسه، ص 15-17.

(52) نفسه، ص ص 93-94.

(53) نفسه، ص 107-110.

(54) نفسه، ص ص 127-128.

(55) نفسه، ص ص 142-149.

(56) نفسه، ص ص 160-177.

(57) نفسه، ص ص 181-220.

(58) نفسه، ص ص 235-236.

(59) نفسه، ص ص 274-275.

(60) نفسه، ص ص 291-298.

(*) هناك اختلاف في تاريخ نشر هذا الديوان ففي الديوان نفسه تشير صفحة العنوان الداخلية أن الطبعة الأولى صدرت 1403هـ تحت الرقم (13). وفي البيان المصور من آخر إصدارات النادي (المشار إليه في أول هذا المحور) يذكر أنه صدر عام 1404هـ، ونحن سنعتمد ما جاء في الديوان!!

(61) الديوان المذكور، ص 19، مقطع من قصيدة (إياب).

(62) نفسه، ص 125، مقطع من قصيدة (الحظ).

(63) نفسه، ص 141، مقطع من قصيدة (أنا).

(64) د. سعيد السريحي: عتبات التهجي (قراءة أولى في التجربة الشعرية عند محمد الثبيتي) جداول للنشر والترجمة والتوزيع، ط1، 2015م، ص 97.

(65) الديوان: مقطع الفرس، ص ص 27-28.

(66) د. سعيد السريحي، المرجع نفسه، ص 93.

(67) د. سعد البازعي: محمد الثبيتي والتضاريس، جريدة الرياض، 1430/4/20هـ.

(68) انظر سعيد السريحي: الدخول إلى عالم رجاء عالم، عكاظ، الأربعاء 143.

(69) سعيد السريحي: المرجع نفسه.

(70) الرواية: المقطع (20) ص 54.

(71) الرواية: المقطع (3) ص 184.

(72) مسيرة الأندية الأدبية، سبق ذكره، ص ص 55-64. وانظر مسيرة 40 عاماً سبق ذكره، ص ص 34-135 (مع اختلاف بين المرجعين في عدد الأمسيات).

(73) نادي جدة الأدبي الثقافي، المحاضرات مج 5، 8، 1408هـ/ 1988م ص ص 421-442.

النشاط الأدبي لإثنينية عبدالمقصود خوجة

في الأعوام (1403 - 1410هـ)

رصـــد وتقويـــم

حمد بن ناصر الدخيِّل

سبق العربُ غيرهم في إقامة الأسواق الأدبية منذ العصر الجاهلي التي تجري فيها المطارحات الشعرية وتلقى فيها الخطب الأدبية، وتبرز فيها مقامات المفاخرات والمنافرات التي تعتمد على اللسن والفصاحة وإقامة الحجة. وكان لهذه الأسواق أثر في سيرورة الشعر العربي، والإقبال على حفظه والاستشهاد به في المواقف المناسبة[1].

وتحول بعض نشاط هذه الأسواق إلى مجالس أدبية تعرض فيها الأشعار وبعض قضايا النقد. ولعل عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - أول من وضع القاعدة الأولى لإنشاء ما سمي بعد ذلك بالمجالس الأدبية، فقد كان يستنشد وفود القبائل شعر شعرائها، ويسهم في إلقاء ما يحفظ منه، وربما أتبع ذلك بالثناء أو النقد[2]. وكانت مجالس عبد الملك ابن مروان عامرة بما يلقى فيه من أشعار العرب وأخبارها، وكانت وفود القبائل تفد إلى مجالسه، وتسهم في رواية الأشعار ورواية أخبار العرب وأيامها. وكان ناقداً بصيراً بالشعر كعمر بن الخطاب، وله آراء نقدية في بعض ما ينشد في مجالسه من أشعار[3].

وامتدت المجالس الأدبية في العصر العباسي الأول والثاني، ولا سيما في عهد المهدي وهارون الرشيد[4] والمأمون؛ فقد كان يؤمها الرواة والحفاظ وعلماء اللغة والأدب كأبي عمرو بن العلاء، والمفضل

الضبي، وأبي عبيدة، والأصمعي، والكسائي، وأبي عمرو الشيباني، وإسحاق بن إبراهيم الموصلي[5]. وكانت ترفد هذه المجالس حلقات العلماء والرواة وعلماء النحو واللغة ومناظراتهم في قضايا اللغة والأدب والفكر والمنطق والعقيدة[6] التي يعقدونها في المساجد وفي منازلهم. وتحول كثير مما يجري في هذه المجالس والحلقات من آراء ومناقشات وروايات إلى كتب مدونة متداولة مثل المفضليات والأصمعيات.

وكان للأندلس إسهامها الواضح - طوال عصرها العربي الإسلامي الذي امتد ثمانية قرون - في إحياء الأدب العربي والثقافة العربية، ونشر الأدب الأندلسي شعراً ونثراً وروايته بإقامة المجالس الأدبية في كل من قرطبة وإشبيلية وغَرْناطة وغيرها من المدن والقصبات الأندلسية[7].

وغدت هذه المجالس إحدى الروافد التي حببّت الأدب إلى قلوب الناس فأقبلوا على قراءته. وأدت مع حلقات العلماء وظيفة المدارس والجامعات في الدولة الحديثة. ونجد أخباراً كثيرة عن المجالس الأدبية متفرقة في كتب الأدب العامة، وهي في حاجة إلى من يستقصيها ويدرسها، ويوضح أثرها في تطور الأدب والثقافة والعلوم.

الصالونات الأدبية:

(Salon) كلمة فرنسية وإنجليزية، والصالون الأدبي هو منتدى أو ملتقى أدبي يعقد دوريّاً في قصر رجل مشهور أو امرأة مشهورة في مجتمعهما، ويحضره عددٌ من الأدباء والمثقفين وأرباب الفكر والسياسة، وتطرح فيه قضايا الأدب والثقافة والفكر، وينشد فيه

الشعراء شيئاً من شعرهم، أو آخر ما نظموا، ويقرأ الناثرون طرفاً مما أبدعوه، ويفتح باب المناقشة والحوار فيما سمعوه[8].

وعرفت الصالونات الأدبية التي أقامتها بعض الأديبات وذوات الشأن ودعت إليها في فرنسا إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر، ومن أشهرها صالون مدام ريكاميه[9]، (1777 - 1849م)، وصالون المركيزة دو رامبوييه[10]، (1588 - 1665م)، وصالون مدام دو ستايل[11] (1766 - 1817م) وأنشأت مي زيادة (ماري إلياس زيادة: 1886 - 1941م) صالونها في مصر على غرار الصالونات الفرنسية، وكانت تجيد اللغة الفرنسية وتؤلف بها.

وأميل إلى أن ولادة بنت الخليفة المستكفي بالله محمد بن عبدالرحمن بن عبيدالله بن الناصر (ت 484هـ/1091م) الشاعرة الأندلسية المشهورة سبقت الصالونات الأدبية في فرنسا، بندوتها الأدبية في قرطبة، وكان يؤمها الأدباء والشعراء والمغنون، من أبرزهم ابن زيدون[12]، (394 - 463هـ). وعاشت سنا عالية، فوالدها توفي مقتولاً في شهر ربيع الآخر عام 416هـ/ 1025م) بعد أن مكث في الخلافة نحو عام وخمسة أشهر، وسئم منه القرطبيون لسوء سياسته[13]. وهي جديرة بأن تلقب بمدام ريكامييه الأندلس مع فارق بينهما في الموهبة الأدبية.

وحين نتأخر في الزمن ثلاثة قرون وبضعة عقود، ونرجع إلى عصر بني أمية نجد سُكينة بنت الحسين بن علي بن أبي طالب تستقبل الشعراء، وتستنشدهم شعرهم، وتستمع إليهم من حيث تراهم ولا يرونها، وتفاضل بينهم، وتناقشهم، وتجيزهم، وممن أمّ مجلسها من الشعراء جرير، والفرزدق، وكثير عزة، وجميل بن معمر، ونُصيب بن رباح، وكانت سيدة نساء عصرها فصاحة وجمالا

وظرفاً وخُلُقاً، تقول الشعر، وتحفظه وترويه، وتفد إلى الخلفاء. وتحاورهم وترد عليهم، تنسب لها الطُّرَّة السُّكينية، وهي طريقة خُصَّتْ بها في تصفيف الشعر المشرف على الجبهة أو الناصية (القُصَّة). كانت إقامتها في المدينة، وتوفيت بها عام (117هـ) في عهد هشام بن عبدالملك[14].

المجالس والمنتديات الأدبية في المملكة:

تمثل المجالس والمنتديات الأدبية والثقافية الشخصية في المملكة شريحة كبيرة من مثيلاتها في العالم العربي، كندوة ميّ زيادة، وندوة العقاد، ومجلس أحمد أمين في مقر لجنة التأليف والترجمة والنشر، ومجلس أحمد حسن الزيات في مقر مجلة الرسالة. وليس لدي إحصاء عن مجمل المنتديات والملتقيات الأدبية الشخصية في البلاد العربية، وما صدر عنها من كتب وفعاليات، وإن كنت أعتقد أن مجرد الإحصاء أو الحديث عنها بإيجاز لا يقدمان فائدة ذات بال ما لم يصحب ذلك تدوين ونشر مفصل لما يجري طرحه من موضوعات، وما يلقى فيها من محاضرات، وما ينشد من أشعار، وما يعقب ذلك من حوارات ومناقشات؛ فمعظم هذه الندوات الشخصية - إن لم أقل كلها إلا نادراً - لا تعنى بنشر فعالياتها ولاتدونها في كتب تقرأ وتقتنى.

ومن أبرز الندوات في المملكة التي لم تتجه إلى تدوين فعالياتها ونشرها ندوة الأستاذ عبد العزيز بن أحمد الرفاعي، وهي فيما اطلعت عليه أقدم ندوة شخصية اكتسبت شهرة فائقة، وذلك لسببين:

1 - قدمها، إذ أنشأها صاحبها في مكة المكرمة عام (1382هـ/ 1962م)، ثم نقلها إلى الرياض حينما انتقل عمله إليها في دار

صغيرة استأجرها في حي البحر الأحمر في الملز، وكانت الندوة تعقد في غرفة صغيرة مساحتها (4 × 5)من الأمتار[15].

وعلى الرغم من قرب عهدها فإن هناك اختلافاً في مكان نشأتها هل هو مكة المكرمة، أو الرياض، وهل نشأت عام (1382هـ)، أو عام (1380هـ)، أو عام (1379هـ)[16]. والسبب في تعدد الروايات أن الأستاذ الرفاعي كان زاهداً زهداً شديداً في الحديث عن ندوته، وكان لا يعدها ندوة، بل يعتبرها جلسة أخوية يجتمع فيها بأحبابه ومعارفه[17]؛ ولذلك لم يتجه إلى تدوين فعالياتها، ونشر ما كان يلقى فيها من قصائد وأوراق أدبية وثقافية. وبهذا التواضع الذي لامسوغ له ضاعت حلقات أدبية مهمة من هذه الندوة كان من الممكن لو وصلت إلينا أن ترفد الحركة الأدبية في المملكة.

2 – كان يؤمها عددٌ من كبار الأدباء والشعراء في المملكة ومن الأقطار العربية، فمن أبرز من كان يحضرها من أعلام البلاد العربية محمود محمد شاكر، ومحمد محمد حسين، وشوقي ضيف، وبدوي طبانة، وإبراهيم الحضراني، وأحمد الشامي، وزكي قنصل، وعلي عبد الواحد وافي[18]. والحديث عنها يحتاج إلى بحث مستقل.

وخصصت ندوة الرفاعي بحديث في هذا المقام؛ لقدمها ولأنها جديرة بأنها يطلق عليها صفة (ندوة)، إضافة إلى أنها كانت باعثاً على إقبال فئة من الأدباء والمثقفين والميسورين وطلاب الشهرة في معظم مدن المملكة إلى إنشاء ندوات ومجالس ومنتديات وملتقيات مماثلة في منازلهم وقصورهم التي بلغت عند أحد الباحثين سبعاً وثلاثين ندوة[19]، ولدى آخر خمساً وأربعين ندوة[20]، ولدى ثالث تسع عشرة ندوة[21].

ولكن ينبغي أن يلاحظ أن بعضاً من هذه الندوات توقف بوفاة أصحابها، كاثنينية الأستاذ عثمان بن ناصر الصالح، وندوة النخيل للأستاذ الدكتور محمد بن سعد بن حسين رحمهما الله.

وبعضها استأنفها أبناؤهم كندوة العلامة حمد الجاسر الخميسية التي تحولت إلى سبتية. وكندوة الرفاعي التي قامت على إرثها ندوة خميسية الوفاء لرجل الأعمال الشيخ أحمد بن محمد باجنيد، وندوة الدكتور راشد المبارك.

وكنت أظن أن الندوات والمجالس والملتقيات الأدبية والثقافية في المملكة مقصورة على الرجال دون النساء، ولكنني ظفرت بوجود منتديات وملتقيات خاصة بالنساء، وهي:

1 - الملتقى الأحدي النسائي، أنشئ في الرياض عام (1414هـ)، بمشاركة عدد من مثقفات المجتمع والأكاديميات، ولا يزال قائماً؛ فقد رأست جلساته عام 1435هـ فنانة التشكيل هدى العمر[22].

2 - الملتقى الثقافي النسائي بجدة، أنشئ عام (1416هـ/ 1996م)[23].

3 - منتدى الشرقية الثقافي، للأستاذة سارة الخثلان، أنشئ عام 1417هـ[24].

4 - صالون الأميرة سلطانة السديري الأدبي الثقافي أنشئ في الرياض، وعقد جلسته الأولى في (1420/9/17هـ) الموافق 1999/12/25م. وتوقف منذ مدة طويلة[25].

5 - أحدية المنتدى النسائي الثقافي بمكة المكرمة، أنشئ عام (1423هـ/ 2002م)[26].

6 - منتدى رواق بكة النسائي، أنشئ عام (1424هـ/ 2004م)[27].

7 – منتدى الأحساء النسائي، أنشئ عام (1425هـ/ 2004م)[28].

8 – منتدى تواصل الثقافي النسائي بالقطيف، أنشئ عام (1426هـ/ 2005م)[29].

وأثبت الملتقيات النسائية دون غيرها؛ لأنها قليلة نادرة؛ ولأن ندوات الرجال كثيرة، وسردها يثقل البحث.

اثنينية عبدالمقصود خوجة: التأسيس والنشأة:

أسسها رجل الأعمال الوجيه الأستاذ عبد المقصود محمد سعيد خوجه عام (1403هـ/ 1982م) في مدينة جدة، وتعقد فعالياتها في دارته الرحبة العامرة الواقعة في حي الروضة.

وسميت بالاثنينية نسبة إلى يوم الاثنين، وهو اليوم الذي اختاره مؤسسها لتقام فيه فعالياتها خلال موسم معين من كل عام، وتتوقف في شهر رمضان وموسم الحج، والأعياد، وأسابيع الاختبارات والإجازات الرسمية، وموعد انعقادها بعد صلاة العشاء مباشرة، يأتي بعض رواد الاثنينية مبكرين فيستقبلهم رائدها ومؤسسها في صالة الاستقبال الواسعة بترحاب منقطع النظير؛ حتى ليظن كل زائر أنه المعني بالحفاوة والتكريم، وأنه صاحب البيت من فرط ما يلقاه من بشاشة وطلاقة وجه وعبارات الترحاب المتواصلة التي تنبئ عن خلق رفيع وسمو في التعامل والتواصل الاجتماعي. فإذا انتظم عقد الحضور أو كاد انطلق بهم مؤسسها ورائدها إذا كان الوقت صيفا إلى مكان انعقاد فعاليات الاثنينية، وهو مكان واسع في حديقة القصر وضعت فيه الكراسي والطاولات، وخصص القسم الأمامي لمنصة التكريم، وهي منصة طويلة، صفت عليها مطبوعات الاثنينية الكثيرة. وإذا كان الوقت شتاء أقيمت في قاعة الاستقبال الواسعة.

لمحات عن مؤسس الاثنينية:

ولد الأستاذ عبدالمقصود خوجه في مكة المكرمة، ولا أعرف العام الذي أبصر فيه الدنيا، ونشأ في مكان ولادته، وحصل على الشهادة الابتدائية، وكان لهذه الشهادة وزنها وقيمتها في تلك الأيام، وانتظم دارساً في المرحلة الثانوية، ثم واصل دراسته في المعهد العربي الإسلامي في دمشق.

بعد تخرجه في المعهد التحق بالوظائف الحكومية؛ فعمل مندوباً من الديوان الملكي لدى المفوضية السعودية في بيروت، ثم مديراً للمكتب الصحفي في السفارة السعودية هناك من عام (1375هـ) إلى عام 1377هـ، ثم عمل مديراً للمكتب الخاص للمديرية العامة للإذاعة والصحافة والنشر بجدة خلال الأعوام (1377 - 1379هـ)، ثم مديراً عاماً للإدارة العامة للصحافة والإذاعة والنشر في جدة من عام (1380هـ) إلى عام (1383هـ)، وهو آخر عمل حكومي تولاه.

طلب إحالته إلى التقاعد المبكر، واتجه إلى الأعمال الحرة عام (1384هـ/1964م)، فأسس عدة شركات في ميدان البناء والمقاولات والعقارات والصناعة مثلت نشاطه التجاري المتنوع[30].

له نشاط ثقافي واجتماعي متنوع تمثل في عضويته في عدد من الأندية والجمعيات والمجالس والمراكز الثقافية والاجتماعية والرياضية والمالية، وهي كما يلي[31]:

1 - عضو مؤسس ونائب رئيس جمعية أصدقاء القلب الخيرية.

2 - عضو مجلس إدارة، وعضو مجلس شرف نادي الفروسية بجدة.

3 - مؤسس وعضو شرف بيت التشكيليين.

4 - مؤسس وعضو شرف بيت الفوتوغرافيين.

5 – عضو شرف النادي الثقافي الأدبي بجدة.

6 – عضو مجلس إدارة جريدة «الندوة» بمكة المكرمة.

7 – عضو مؤسس بمؤسسة عسير للصحافة والنشر – جريدة «الوطن» بأبها.

8 – عضو مؤسس وعضو مجلس الأمناء بمؤسسة الفكر العربي.

9 – عضو شرف نادي الوحدة الرياضي بمكة المكرمة.

10 – عضو شرف نادي الجبلين الرياضي بحائل.

11 – عضو شرف نادي الطائي الرياضي بحائل.

12 – عضو شرف نادي الربيع الرياضي بحائل.

13 – عضو جمعية رعاية الأطفال المعاقين بالرياض.

14 – عضو مؤسس جمعية رعاية الأطفال المعاقين بالغربية.

15 – عضو الجمعية الخيرية بالمدينة المنورة.

16 – عضو جمعية البر بجدة.

17 – عضو جمعية البر بمكة المكرمة.

18 – عضو مجلس الأمناء بمدارس الفكر بجدة.

19 – عضو جمعية طب الأنف والأذن والحنجرة بجدة.

20 – عضو مؤسس للبنك السعودي الأمريكي.

21 – عضو جمعية أصدقاء مرضى السكر.

22 – عضو مؤسس لمركز مكة الطبي.

23 – عضو شرف رابطة الأدب الإسلامي العالمية.

24 – عضو الجماعة الخيرية لتحفيظ القرآن الكريم بجدة.

25 – عضو شرف جمعية أصدقاء المرضى بمكة المكرمة.

26 - عضو رابطة الأدب الحديث بالقاهرة.

27 - عضو مجلس الآثار الأعلى.

28 - عضو شرف صندوق دعم الحياة الفطرية.

29 - عضو مؤسس مركز الأمير سلمان لأبحاث الإعاقة.

30 - عضو الجمعية العمومية مؤسسة العلم الخيرية.

31 - عضو الجمعية العمومية مركز الأمير سلمان الاجتماعي.

32 - عضو اللقاء الوطني الثاني للحوار الفكري بمكة المكرمة (1424هـ/2003م).

33 - عضو مجلس إدارة النادي العلمي السعودي (1425 - 1426هـ).

34 - عضو الجمعية التأسيسية لجمعية أصدقاء المجتمع الخيرية.

35 - عضو مؤسس لمركز تاريخ مكة المكرمة.

36 - عضو مؤسس مركز خالد الفيصل لإعداد القيادات.

37 - عضو مجلس جائزة مكة للتميز في دورتها الأولى.

38 - عضو المجلس الاستشاري الشرفي لكلية عفت.

39 - عضو مجلس جمعية أصدقاء مرض الزهايمر بمنطقة مكة المكرمة.

40 - قدم دراسة عن الإعلام وأثره في الفكر، في مؤتمر جنيف سنة (1962م).

41 - ألقى كلمة في مركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني الثاني بمكة المكرمة (2004م)، ولقاء خادم الحرمين الشريفين الملك عبدالله بن عبدالعزيز - ولي العهد آنذاك.

42 - قدم دراسة بعنوان «واقع المؤسسات الثقافية ومستقبلها»

في الرياض (2004/09/27م) في الملتقى الأول للمثقفين السعوديين - وزارة الثقافة والإعلام.

43 - قدم دراسة بعنوان «أصالة التجربة الحوارية في الصالونات الثقافية في المجتمع» في ندوة نظمها مركز الملك عبد العزيز للحوار الوطني بعنوان «الصالونات الثقافية ودورها في نشر ثقافة الحوار» بمكة المكرمة يومي (22-1327/4/23هـ) الموافق (20-2006/5/21م).

44 - مشارك رئيسي في الحفل الذي أقامته جامعة أم القرى بمكة المكرمة للاحتفاء بوالده بتاريخ (1427/4/11هـ) الموافق (2006/5/9م).

45 - لبى دعوة خادم الحرمين الشريفين الملك عبدالله بن عبدالعزيز للمشاركة في الحفل الذي أقامه بالرياض على شرف قادة دول مجلس الخليج العربي للدورة السابعة والعشرين (قمة جابر) بتاريخ (1427/11/18هـ) الموافق (2006/12/9م).

46 - كرمه معالي وزير الثقافة والإعلام ضمن فعاليات معرض الكتاب بالرياض بتاريخ (1431/03/16هـ) الموافق (2010/03/02م).

47 - عضو شرف نادي مكة الثقافي الأدبي (1433هـ/ 2012م).

وعلى الرغم من أن التجارة مشغلة لمن يزاولها، وتستهلك من صاحبها وقته كله، وتصرفه عن أي نشاط آخر فإن المترجم له كان لديه ميل قوي إلى الأدب والثقافة وطموح إلى العلم، ويعود هذا الاهتمام المبكر إلى سببين:

1 - تأثره بوالده الكاتب الأديب الصحفي محمد سعيد عبد المقصود خوجه (1324 - 1360هـ/ 1906 - 1941م)، فهو يعد من رواد الصحافة والتأليف في المملكة؛ إذ تولى رئاسة تحرير صحيفة أم القرى، وألف مع زميله عبد الله بلخير كتاب (وحي الصحراء)، ويعد هذا الكتاب من مصادر الأدب السعودي الأساسية.

2 - عمله الحكومي من بدايته إلى نهايته كان مرتبطاً بأهم وسائل الثقافة والأدب، وهي: الصحافة والإذاعة والنشر.

يضاف إلى ذلك ما عُرف عنه من أريحية وكرم، واعتقاده أن ما ينفقه في سبيل الأدب والثقافة، ونشر أوعيتهما وتكريم روادهما تكريم للعلم، وأثر باق على الأيام تستفيد منه الأجيال، وتعمر به دور الثقافة وذواكر الأدباء والمثقفين.

أهداف الاثنينية:

وضع مؤسس الاثنينية لنشاطها الأدبي والثقافي خمسة أهداف[32]. ومن خلال متابعتي لفعالياتها وإصداراتها - ولاسيما كتاب الاثنينية - أرى أن هذه الأهداف - مع الاستفادة مما كتب - تتمثل في النقاط الآتية:

1 - الاحتفاء برموز الأدب والفكر والثقافة، وتكريمهم،والإشادة بأعمالهم التي جعلتهم أهلاً للتكريم.

2 - تكريم مَنْ له نشاط اجتماعي بارز استفاد منه المجتمع.

3 - تكريم أصحاب المواهب والقدرات والمنجزات العلمية المتنوعة.

4 - توسيع دائرة التكريم والاحتفاء باستضافة مفكرين وأدباء

ومثقفين من خارج المملكة، ولا سيما من البلاد العربية والإسلامية.

5 - تقدير جهود ذوي الإنجازات الأدبية والعلمية والفكرية بنشر إنتاجهم، وتوزيعه مجاناً على المؤسسات الأدبية والثقافية والأدباء والمثقفين.

6 - نشر مؤلفات رواد الأدب السعودي في طباعة أنيقة واضحة، وتيسيرها للباحثين وطلاب الدراسات العليا بعد أن أصبحت نادرة، واقتناؤها يصعب الحصول عليه.

7 - السعي لتحويل منتدى الاثنينية إلى مؤسسة لضمان استمرارها.

8 - تكريم المؤسسات الاجتماعية التي أبدت نشاطاً ملحوظاً في خدمة المجتمع.

برنامج ملتقى الاثنينية:

عرفنا أن أهداف الاثنينية الاحتفاء بالأدباء والمثقفين والمفكرين رجالاً ونساء. ولتحقيق هذا الهدف سعى مؤسسها إلى تعيين أمين عام لها وموظفين يديرون ويتابعون أعمالها بتوجيهه وإشرافه.

أما اختيار الشخصية المكرمة فلابد أن يمر عبر لجنة مختارة من الأكاديميين، يكون لها رأيها في هذا الاختيار. وقد وضعت معايير لابد أن تتوافر في الشخصية المرشحة للتكريم. وإذا وقع الاختيار على إحدى الشخصيات، يتولى الأمين العام للندوة الاتصال بها، لإبلاغها وتحديد موعد التكريم في الموعد الذي يتفقان عليه، ويختارُ المكرم - عادة - ثلاثة أشخاص يتحدثون عنه في الملتقى، وقد يتجاوز العدد ثلاثة متحدثين. أما برنامج حفل التكريم فيتلخص في النقاط الآتية:

1 - كلمة افتتاح قصيرة يليقها مقدم فقرات برنامج الملتقى.

2 - تلاوة آيات من الذكر الحكيم.

3 - كلمة صاحب الاثنينية ومؤسسها. وهي ـ دائماً ـ كلمة ضافية، يتحدث فيها عن الشخص المكرم ومنجزاته ودواعي تكريمه، ومن أهمها ما أضافه من جديد في ميدان تخصصه أو عمله.

4 - كلمة الضيف المكرم.

5 - كلمات المتحدثين عنه.

6 - مشاركة حضور الملتقى ـ وهم كثر ـ بالتعليق وتوجيه الأسئلة إلى ضيف الاثنينية.

وفي نهاية فقرات الحفل يسلم راعي الاثنينية المشرف عليها درع الاثنينية للشخصية المكرمة مع مصحف نادر الطباعة وخطاب شكر وتقدير.

أما موائد الطعام فتقدم إلى جميع الحاضرين مع فقرات الحفل. وهذا البرنامج استقرت عليه الندوة بعد عدة جلسات.

منجزات الاثنينية خلال (1403 - 1410هـ):

اتجهت الاثنينية عند تأسيسها في مطلع عام (1403هـ/ 1982م) إلى تكريم رواد الأدب والثقافة ورموزهما في المملكة وبعض الشخصيات من خارجها باستضافتهم في ندوتها المسائية، وأول شخص كُرِّم هو الأستاذ المؤرخ الأديب عبد القدوس الأنصاري صاحب مجلة المنهل، تم تكريمه مساء يوم الاثنين (1403/01/22هـ) الموافق (1982/11/8م). وقائع حفل تكريمه تضمن كلمة افتتاحية قصيرة ألقاها المذيع حسين نجار، ثم كلمة المحتفى به الذي طوّف

بالحاضرين في أعماق سيرته، واستغرق حديثه، وإجاباته عمّا وجه إليه من أسئلة نحو تسع عشرة صفحة[33].

وخلال مدة البحث تم تكريم:

1403هـ	14
1404هـ	14
1405هـ	12
1406هـ	17
1407هـ	07
1408هـ	13
1409هـ	18
1410هـ	17

وبلغ مجموع المكرمين خلال ثمان سنوات مائة واثنتي عشرة شخصية فردية واعتبارية معظمهم من جبل الرواد، وقليل من الأدباء والشعراء والمثقفين العرب، كزكي نجيب محمود، ومحمد رجب البيومي، وفاروق شوشة، وعبد الوهاب البياتي، وأحمد الشامي، وفاروق جويدة، والحبيب ابن الخوجة، وصلاح الدين المنجد، وعمر أبو ريشة، وحسين مؤنس. ومن خارج الوطن العربي، أحمد ديدات، وأبو الحسن الندوي.ومعظم هؤلاء المكرمين في هذه المدة فقدتهم الساحة الثقافية[34].

وتمتاز الاثنينية عن غيرها من الندوات والملتقيات الأدبية والثقافية الشخصية بالشمول والدقة في تدوين جميع ما يطرح فيها بالصورة والتسجيل الصوتي والمرئي والورقي؛ لتتيح للمهتمين

بالحراك الأدبي والثقافي من الاطلاع على منجزاتها، فقد صدر خلال السنوات الثمان (1403 - 1410هـ) ثمانية مجلدات كبيرة، استوعبت ما طرح في تكريم من دعتهم واحتفت بهم، بحيث استقل كل جزء برصد فعاليات عام من هذه الأعوام، وفي نهاية كل جزء صور ومشاهد من الاثنينيات. وتتابع صدور الأجزاء بعد ذلك حتى بلغ الآن ثلاثين جزءاً، وبعض الأجزاء تتكون من مجلدين كبيرين، وذلك اعتباراً من الجزء الثاني والعشرين. ولن أتحدث عن هذه الأجزاء، وما تضمنته من فعاليات تكريم؛ لأنها خارج مدة البحث.

وهذا التوثيق الدقيق الشامل لفعالياتها يوفر للباحثين والدارسين وطلاب الدراسات العليا معلومات قيمة عن المحتفى بهم فيما يتصل بسيرهم الذاتية والأدبية والثقافية والعلمية، وإنتاجهم واتجاهاتهم وآرائهم لا يظفر بها القارئ في مصدر آخر. ورأيت أن كثيراً من الدارسين ومعدي الرسائل الأدبية في الجامعات اتخذوا من أجزاء الاثنينية مصادر لدراساتهم؛ فاستفادوا مما حوته من معلومات.

وربما يذهب ذاهب أو يرى راءٍ أن المجاملة والثناء يطغيان على برنامج التكريم، وأن النقد الموضوعي غائب. فجوابي عن ذلك: كيف تدعو شخصاً لتحتفي به، وتكرمه وتشيد بموهبته ومنجزاته، ثم تسلط عليه سهام النقد؟!! هذا تناقض وسوء في المعاملة والخلق، ومثل الشخص المحتفى به مثل الشخص تستقبله ضيفاً مكرماً في منزلك.

كان طه حسين قد أتى إلى المملكة عام (1374هـ/1955م)؛ ليرأس الدورة التاسعة للجنة الثقافية بجامعة الدول العربية التي استضافتها المملكة، وأقام محمد سرور الصبان للوفود المشاركة حفلاً في منزله، ومن ضمن الحاضرين السفير اللبناني، والوفد

اللبناني. وانبرى أحد الأدباء من المملكة قائلاً لطه حسين: «لقد أعلنتَ أن الأدب قد انتقل من مصر إلى لبنان، **واللبنانيون ليس عندهم أدب**».

فأحرج هذا القول صاحب الحفل، وأحرج أيضاً طه حسين، وهو قول خرج عن أصول أدب المجالس، ولاسيما أن ما تفوه به كان بمسمع من سفير لبنان ووفده، فرد طه حسين قائلاً: «أرجو ألا يصدق على صاحبنا قول الشاعر القديم:

أبني حينفةَ أحْكِمُوا سفهاءكم إنيِّ أخاف عليكمُ أن أغضبَا
أبني حنيفةَ إنني إنْ أهجكُمْ أَدَعِ اليمامةَ لا تُواري أرنبا»[35]

ولم يقتصر عمل الاثنينية على التكريم والاحتفاء بمن تستضيفهم، والمبادرة إلى ما يجري في أمسيات التكريم من نشاط منبري، بل اتجهت إلى ميدان أدبي آخر لا يقل أهمية وفائدة عن ملتقى التكريم، إن لم يفقه، وهو تبني طباعة مؤلفات رواد الأدب السعوديين وغيرهم من أدباء الوطن العربي، وإخراجها في منظر بهيج، وأطلق على هذا المشروع الأدبي (كتاب الاثنينية). وأول كتاب صدر من هذه السلسلة كتاب: عبد الله بلخير لمحمود رداوي. وبلغت الإصدارات حتى الآن خمسين إصداراً، وبعض الإصدارات يتكون من عدة أجزاء، يضاف إلى ذلك كتب ودواوين شعرية طبعتها الاثنينية خارج هذه السلسلة منها: ديوان أحمد الشامي، و(حصاد الغربة) وهو ديوان شعر للشاعر العراقي د. زاهد محمد زهدي.

والحديث عن هذه الإصدارات خارج عن المدة المحددة للبحث، فجميعها صدر بعد عام (1410هـ)، ما عدا الطبعة الأولى من كتاب: عبدالله بلخير.

بقي أن أشير إلى أن جميع إصدارات الاثنينية توزع مجاناً، وترسل إلى من يطلبها، وتصل إلى منزله، مشفوعة بخطاب كريم من مؤسس الاثنينية يفيض نبلاً وخلقاً وفضلاً.

هذه صفحات قليلة من منجزات الاثنينية خلال ثماني سنوات. والمرحلة التالية التي لم يتطرق إليها الحديث تتجاوز ستة وعشرين عاماً من عمرها المديد إن شاء الله، وهي في حاجة إلى أكثر من بحث أو ورقة عمل.

الهوامش

(1) ينظر ما لهذه الأسواق من نشاط أدبي في كتاب:أسواق العرب في الجاهلية والإسلام، سعيد الأفغاني، القاهرة، دار الكتاب الإسلامي، 1413هـ/1993م.

(2) العمدة، ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ)، حققه: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة، مصر، مطبعة السعادة ، 1383هـ/ 1963م، 33/1، 55، 81، 98، وتاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طه أحمد إبراهيم، بيروت، دار الحكمة، ص 29.

(3) المرجع السابق،: 37.

(4) ينظر – على سبيل المثال – الحركة الأدبية في مجالس هارون الرشيد (170-193هـ) د. محمود بن سعود الحليبي، الطبعة الأولى، بيروت، الدار العربية للموسوعات، 1428هـ/2008م).

(5) انظر: نماذج من هذه المجالس في كتاب: مجالس العلماء، أبو القاسم عبد الرحمن ابن إسحاق الزجاجي (ت 340)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثانية، الكويت، وزارة الإعلام، 1984م.

(6) انظر: مجالس ومناظرات أبي سليمان المنطقي في المقابسات، أبو حيان التوحيدي (ت 414)، تحقيق: حسن السندوبي، الكويت، دار سعاد الصباح.

(7) انظر: المجالس الأدبية في الأندلس، د. عبدالله بن علي تقفان، الطبعة الأولى، نادي أبها الأدبي، 1415هـ/ 1994م، ص 12 وما بعدها.

(8) موسوعة المورد، منير البعلبكي، الطبعة الأولى، بيروت، دار العلم للملايين، 1983م، ج 8 ص 195.

(9) سيدة فرنسية مشهورة، كانت ذات جمال رائع، كان صالونها الأدبي ملتقى الأدباء والمثقفين ورجال الفكر والسياسة في باريس، أحبها شاتوبريان (1768-1848م) أحد رواد الحركة الرومانسية في فرنسا، وكتب إليها رسائل غرامية مشهورة. موسوعة المورد: 131/8. وقد تأسّت بها ميّ زيادة في ندوتها الثلوثية في القاهرة.

(10) نبيلة فرنسية، اشتهرت بصالونها الأدبي في القرن السابع عشر، وكان يؤمه عددٌ من الأدباء والمثقفين، وكان لهذا الصالون أثر في تطور الأدب الفرنسي. موسوعة المورد: 122/8.

(11) أديبة وناقدة فرنسية مشهورة، ابنة نيكر وزير المال في عهد لويس السادس عشر (1754 - 1793م)، كانت معاصرة لمدام ريكامييه، وتعد من أبرز رواد الحركة الرومانسية في فرنسا، عرفت بنزعتها التحررية. خاصمت نابليون بونابرت (1769-1821م) فأبعدها عن باريس. موسوعة المورد 110/9.

(12) نفح الطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني (ت 1041هـ)، حققه: د. إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1408هـ/ 1988م، ج 208/4.

(13) دولة الإسلام في الأندلس (الخلافة الأموية والدولة العامرية)، محمد عبدالله عنان، الطبعة الرابعة، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1389هـ/ 1969م.

(14) انظر: الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني (ت 356هـ)، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، بيروت، دار الثقافة، 1959م، ج 16/93-117، ج 17/3. ووفيات الأعيان، ابن خلكان (ت 681هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ج 394/2-397، والأعلام، الزركلي، الطبعة السابعة، بيروت، دار العلم للملايين، 1986م، ج 106/3. وأخبارها ومصادر ترجمتها كثيرة.

(15) ندوة الرفاعي، د. عائض الردادي، الطبعة الأولى، الرياض، المؤلف، 1414هـ/ 1994م، ص: 32.

قال الرفاعي: «كان لنا أعني مجموعة من هواة الأدب والأدباء في صدر الشباب - لقاء أسبوعي في دار أحدنا بالتناوب، وكان يحضره أدباء وشيوخ وشباب، وكانت تتم فيه قراءات أدبية، وكان ذلك في مكة المكرمة. أما بداية الجلسة بالرياض فقد كان ذلك عام 1382هـ...». المنتديات والأندية الأدبية في المملكة العربية السعودية، عبد المقصود محمد سعيد خوجه، الطبعة الأولى، جدة (الناشر:المؤلف) 1430هـ/ 2009م، ص 17.

(16) ندوة الرفاعي: 32.

(17) المصدر نفسه: 31.

(18) انظر مزيداً من أسماء رواد الندوة في: المصدر السابق 39-40.

(19) الصالونات الأدبية في المملكة العربية السعودية: رصد وتوثيق، الإصدار الأول، سهم بن ضاوي الدعجاني، الطبعة الأولى، الرياض، مطبعة سفير، 1427هـ/2006م.

(20) المنتديات والأندية الأدبية في المملكة، مصدر سابق.

(21) الصالونات الأدبية في المملكة العربية السعودية، د. أحمد الخاني، الطبعة الثانية (المؤلف) الرياض، 1433هـ/ 2010م، ص 7.

(22) رسالة بالبريد الإلكتروني من أ. هدى العمر.

(23) المنتديات والأندية الأدبية في المملكة، ص : 132-137.

(24) الصالونات الأدبية في المملكة (أحمد الخاني)، ص: 559-570. قال: «بأنها رائدة المنتديات الأدبية النسائية في المملكة». قلت: سُبِقَتْ بالملتقى الأحدي النسائي بالرياض وبالملتقى الثقافي النسائي في جدة.

وينظر كتاب: الملتقى الثقافي النسائي بجدة يرصد مسيرة 10 سنوات، أمجاد محمود رضا، الطبعة الأولى، جدة (المؤلفة) 1427هـ/2006م.

(25) رسالة أ. هدى العمر السابقة. وفي الصالونات الأدبية في المملكة (أحمد الخاني) ص 541-557 أن الصالون أنشئ عام 1422هـ. ولم يذكر تاريخ الإنشاء في: المنتديات والأندية الأدبية في المملكة ص 207-210. وهدى العمر كانت عضواً في الصالون، وكانت تساعد صاحبته في إعداد الندوات ص 551 من الصالونات الأدبية.

(26) الصالونات الأدبية في المملكة (أحمد الخاني) ص 571-580، والمنتديات والأندية الأدبية في المملكة، ص: 168-173.

(27) الصالونات الأدبية: 581-597، والمنتديات والأندية الأدبية: 186-189.

(28) المنتديات والأندية الأدبية: 190-193.

(29) السابق: 194-197.

(30) استفدت في كتابة لمحات عن مؤسس الاثنينية من: قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، دارة الملك عبد العزيز، الطبعة الأولى، الرياض، 1435هـ (ترجمته بقلم: د. أمل بنت الخياط التميمي) ج 1 ص 505-506، والصالونات الأدبية في المملكة (سهم الدعجاني) مصدر سابق، ص 39.

(31) زودني بهذه القائمة أمين الاثنينية الدكتور محمد الحسن.

(32) المنتديات والأندية الأدبية في المملكة (مرجع سابق) ص 57.

(33) الاثنينية، الطبعة الأولى، جدة، عبد المقصود خوجة (فعاليات: 1403هـ/ 1982 . 1983م)، 1411هـ/1991م، 1/15 . 35.

(34) الاثنينية مرور خمسة وعشرين عاماً (1403.1428هـ/ 1982 . 2007م) ص 153 - 167.

(35) الخبر في: طه حسين في المملكة العربية السعودية، محمد بن عبدالرزاق القشعمي، الطبعة الأولى، الرياض، النادي الأدبي، 1430هـ/2009م، ص 39.

والبيتان لجرير، شرح ديوانه، جمعه وشرحه: محمد إسماعيل عبدالله الصاوي، بيروت، دار الأندلس (نسخة مصورة) ص: 50. وديوانه بشرح محمد بن حبيب (ت 245هـ)، تحقيق: د. نعمان أمين طه، دار المعارف بمصر، ص 466. والبيتان مفردان لا ثالث لهما.

ويروي نهنهوا، وهما بمعنى واحد، أي : كفوهم وامنعوهم من التعرض لي. احكموا: منه حَكَمَةُ الدابة، وهي ما أُحاط بحنكي الفرس من اللجام. وهي تحد من جماح الفرس وغَرْبه، والحاكم من هذا؛ لأنه يمنع الناس من الباطل والظلم. شرح الديوان، وتاج العروس للزبيدي (حكم).

جائزة الدولة التقديرية في الأدب

محمد بن عبدالرزاق القشعمي

جاءت فكرة الجائزة من حديث ودي بين سمو الأمير فيصل بن فهد بن عبدالعزيز الرئيس العام لرعاية الشباب ومعالي الدكتور غازي بن عبدالرحمن القصيبي وزير الصناعة والكهرباء حوالي عام (1399هـ)، فرفع سموه الأمير هذا الاقتراح للمقام السامي طالباً الموافقة عليه، ومحدداً أهداف الجائزة بالتالي:

- تكريم الرواد في مجال الفكر والثقافة والأدب.
- الحفاظ على التراث الأدبي واللغوي وتنميته.
- تشجيع الأدباء على الإجادة والإتقان.
- حفز الأجيال من الأدباء على مواصلة مابدأه الآباء.

على أن تمنح الدولة الأدباء المختارين الجوائز المادية والعينية.

وقد صدر الأمر السامي الكريم برقم (12645) وتاريخ (1400/5/20هـ) بإنشاء جائزة الدولة التقديرية في الأدب تمنح كل عام لثلاثة من الأدباء السعوديين الذين ساهموا مساهمة جليلة في إثراء الحركة الفكرية والأدبية في المملكة، على ألا يقل سن المكرم عن (50) عاماً.

كما صدر الأمر السامي الكريم رقم (338/1) في (1402/8/13هـ) بتشكيل لجنة عليا للجائزة برئاسة الأمير فيصل بن فهد بن عبدالعزيز، وعضوية خمسة من رجال الفكر والأدب هم: الشيخ حسن ابن عبدالله آل الشيخ والدكتور غازي بن عبدالرحمن

القصيبي والدكتور عبدالله بن عبدالمحسن التركي والدكتور منصور بن إبراهيم الحازمي والأستاذ محمد حسين زيدان.

عقدت لجنةالجائزة اجتماعها الأول بتاريخ (1403/3/6ه) وقد تم استعراض ودراسة اللائحة الأساسية للجائزة واستمارة الترشيح وتحديد المدة والهيكل المبدئي لحفل الجائزة، واختيار الأستاذ عبدالرحمن العليق مدير النشاطات الثقافية بالرئاسة أميناً عاماً للجائزة، وتقرر أن تكون الجوائز: منحة مالية مقدارها (100 الف ريال) تعطى للفائز سنويا مدى الحياة، ومسكوكة ذهبية، وبراءة في الأدب.

وتمنح الجائزة سنوياً بأمر ملكي بناء على اقتراح لجنة الجائزة، وتحدد أن يكون البرنامج الزمني للجائزة هو أن يفتح باب الترشيح في الأول من شهر صفر وحتى آخر جمادى الأولى، وفي شهر شعبان تجتمع لجنة الجائزة للتقييم والترشيح النهائي، على أن يقام الاحتفال آخر شهر محرم من العام التالي.

هذا وقد عقد الاجتماع الثاني بتاريخ (1403/9/17هـ) وفيه استُعرضت أسماء الأدباء المرشحين للجائزة، ونوقش البرنامج المقترح للحفل، وتمَّ تحديد أسماء الأدباء والمسؤولين المدعوين من خارج المملكة، وإقامة معرض للكتاب السعودي، واعتُمد نموذج البراءة والميدالية والدرع الذي سيقدم بالمناسبة لجلالة الملك راعي الحفل.

هذا وقد صدر الأمر السامي بمنح جائزة الدولة التقديرية للأدب لعام (1403هـ) لثلاثة من كبار الأدباء السعوديين الذين ساهموا بعطاءاتهم الزاخرة في إثراء ميادين الفكر والأدب والثقافة في المملكة وهم: أحمد السباعي وحمد الجاسر وعبدالله بن خميس،

وقد أقيم الحفل مساء الأربعاء (27) المحرم (1404هـ) بحضور عدد كبير من المسؤولين والأدباء من داخل المملكة وخارجها.

وفي العام التالي حل وزير الإعلام علي بن حسن الشاعر، محل الدكتور غازي القصيبي، وصدر الأمر السامي باختيار الأمير عبدالله الفيصل، والأستاذين: أحمد عبدالغفور عطار وطاهر عبدالرحمن زمخشري، باعتبارهما فائزين بالجائزة للعام الثاني، وأقيم الاحتفال يوم الأحد (8) شعبان (1405هـ) برعاية ملكية كريمة.

توقفت الجائزة بعد ذلك، ورفع للمقام السامي اقتراح بإيجاد جائزة تشجيعية للأدباء الشباب إلى جانب جائزة الدولة التقديرية للأدب على أن يقتصر منحها على شخص واحد بدلاً من ثلاثة.. ومازالت تحت الدراسة بين وزارة الثقافة والإعلام والمقام السامي.

ولعلي فيما يلي ألقي الضوء على بدايات العمل والتحضير لإقامة الاحتفال الأول بالجائزة وما صاحبها من إقامة معارض للكتاب وللفنون التشكيلية واللجان المساعدة في إقامتها .

شكلت بعض اللجان المساعدة للجنة العليا وهي:

- **الأمانة العامة للجائزة:** وتتكون من الرئيس وستة أعضاء من موظفي الرئاسة العامة لرعاية الشباب – الشؤون الثقافية.

ومن مهامها: تنفيذ سياسة الجائزة، واقتراح جهات الترشيح، وجهات التحكيم والاختيار، وتشكيل اللجان ، وتوجيه وتلقي الدعوات من الهيئات العلمية، والإعلان عن الجائزة في وسائل الإعلام، واستقبال وجمع أعمال المرشحين وتبويبها، ورصد المعلومات عن المرشحين، وإعداد المطبوعات، وتنفيذ حفل الجائزة، والتحضير

للاجتماعات الدورية للجان المختلفة، ودعوة الأدباء وكبار الشخصيات والصحفيين والمستشرقين.. وغير ذلك من المهام.

- **اللجنة الثقافية**: وتشكلت من تسعة أعضاء برئاسة عضو اللجنة العليا الدكتور منصور الحازمي، وينوب عنه الدكتور صالح بن ناصر، وكيل الرئيس العام لشؤون الشباب، وعضوية مندوبين من جامعتي الملك سعود والإمام محمد بن سعود الإسلامية، ورئيس النادي الأدبي بالرياض عبدالله بن إدريس، ومندوب من وزارة الإعلام الدكتور شهاب جمجوم، وعضوية أمين عام الجائزة وسكرتارية كاتب هذه السطور.

وتعنى اللجنة الثقافية بشؤون الثقافة والأدب، كتنظيم اللقاءات الثقافية، وإجراء الدراسات عن الجوائز التقديرية والتشجيعية، واقتراح هيكل حفل الجائزة، والبرامج المتصلة به، ومعاونة الأمانة العامة للجائزة في أعمال حفل الجائزة، كما تقوم باقتراح وتنفيذ اللقاءات الأدبية والثقافية، والندوات التلفزيونية والتي يشارك فيها أدباء من داخل المملكة وخارجها.

- **اللجنة الإعلامية**: وتتكون من سبعة أعضاء؛ برئاسة الأستاذ منصور الخضيري، مدير إدارة الإعلام والنشر بالرئاسة العامة لرعاية الشباب، وعضوية مندوبين من الإذاعة والتلفزيون والصحافة.

ومن مهامها: القيام بتغطية إعلامية شاملة لوقائع حفل الجائزة ، وكافة الأنشطة للجان الأخرى، وتسجيل الحفل بالصوت والصورة، وإعداد ملف عما تنشره الصحف وما يذاع بالإذاعة

ويعرض بالتلفزيون، وعقد اللقاءات والتحقيقات الصحفية، والندوات والمقابلات الصحفية بالإذاعة والتلفزيون، وإصدار النشرات.. إلخ.

- **اللجنة التنفيذية**: وتتكون من ثمانية أشخاص وهم: مديرو إدارات الرئاسة العامة لرعاية الشباب، العلاقات العامة، الإعلام والنشر، الشؤون الطبية، الأندية الأدبية، الحركة والصيانة، المالية، ورؤساء اللجان الفرعية.

ومن مهامها: المعاونة في تنفيذ حفل الجائزة، والتنسيق مع الجهات المعنية بالثقافة والأدب والإعلام ، وتقدير الاحتياجات اللازمة للتنفيذ ، وتنفيذ ومتابعة برامج الزيارات واللقاءات لضيوف الحفل وغيرهم .

إضافة للجان فرعية تنبثق من اللجنة التنفيذية وهي:

- لجنة الاستقبال والتوديع بالمطارات .
- لجنة الإسكان والإعاشة .
- لجنة الاستقبال والتنظيم بقاعة المؤتمرات وحفل العشاء .
- لجنة المعارض - الكتاب والفنون التشكيلية .
- لجنة المطبوعات .
- لجنة المواصلات .
- لجنة حجوزات الطيران والتأشيرات والتذاكر .
- لجنة تنظيم وتوزيع الدعوات .
- لجنة توزيع المطبوعات .
- لجنة الإعلام .

- اللجنة الطبية .

- لجنة تنفيذ البرنامج .

هذا وقد طبع إلى جانب كتاب الفائزين، كتاب دليل الحفل، وكتاب دليل معرض الكتاب السعودي، وكتاب دليل معرض الفن السعودي المعاصر للفنون التشكيلية، واستمارات معلومات تهمك، والبيانات الشخصية، واستطلاع الرأي، وغيرها.

أما جهات الترشيح للجائزة فهي:

1 - الجامعات.

2 - المؤسسات والهيئات العلمية.

3 - الأندية الأدبية .

4 - المجلات المتخصصة.

5 - الصحف المحلية.

وأضيف في الحفل الثاني.

6 - الفائزون بجائزة الدولة التقديرية في الأدب .

وكان من شروط الجائزة: أن يكون المرشح من مواطني المملكة ، وألا يقل عمره عن خمسين عاماً ، وأن يكون قد أسهم إسهاماً جليلاً في إثراء الحركة الدينية والفكرية والأدبية بالمملكة. وأضيف بعد الحفل الأول ألا يكون من الأدباء الذين سبق فوزهم بجائزة الدولة التقديرية في الأدب.

المدعوون من خارج المملكة:

لقد دعي من كل الدول العربية أبرز أدبائها بمعدل ثلاثة أشخاص من كل دولة، إضافة لبعض المستشرقين والأدباء من خارج الوطن العربي أو الأدباء العرب والصحفيين المقيمين خارجه.

على هامش الجائزة:

- أقيم معرض للفنون التشكيلية - من فناني المملكة - في مدخل قاعة الملك فيصل للمؤتمرات بفندق (إنتركونتننتال الرياض) افتتحه الدكتور غازي القصيبي، وخصصت مبيعاته لجمعية الأطفال المعوقين، وقد حددت قيمة اللوحة الواحدة بخمسين ألف ريال.

وفي يوم الافتتاح بيع عشرون لوحة بمليون ريال، وفي اليوم التالي اشترى أحد أبناء معالي الدكتور ناصر الرشيد، عشرين لوحة بمليون ريال. رغم أنه لم يدع لحضور الافتتاح، كما ودعي الكثيرون من رجال الأعمال وفي مقدمتهم سليمان العليان، الذي لم يشتر سوى عملين.

- طُلب من الأستاذ عبدالله بن خميس، أن يلقي كلمة نيابة عن الفائزين في حفل العشاء المقام في أحد قصور الأفراح لضيوف الجائزة والقادمين من خارج المملكة في اليوم التالي للحفل، وقال أمام الحاضرين: إنه أحرج وفوجئ بما طلب منه، وإنه لم يستعد لذلك ، بعدها أخرج ورقة من جيبه وقرأها.. وإذا هو قد أعدها في وقت مسبق.
- كان الأديب الأستاذ عبدالوهاب آشي (أول رئيس تحرير لصحيفة صوت الحجاز) هو الأديب الثاني - بعد الأستاذ أحمد السباعي - الذي كان يعتمد على كرسي متحرك ، يجلس عليه ويتنقل به.. وكان ابنه أحمد آشي، يلازمه طوال أيام المهرجان.
- أعدت أمانة الجائزة جوائز تذكارية للمشاركين من خارج المملكة

من الأدباء ولكن ألغي توزيعها في آخر لحظة لأنها لم تكن كافية.

• أعد الفنان التشكيلي أحمد بن عبدالله المغلوث، لوحات تحمل صور الفائزين سلمت لهم أثناء الاحتفال الأول.

• الفنان فريدي ولفرز (جواهرجي البلاط البلجيكي) الذي أعد الميداليات الثلاث التي وزعت على الفائزين والدرع الذي قدمه سمو الأمير فيصل بن فهد، لجلالة الملك هدية باسم الأدباء. قال: إن الميداليات مصنوعة من الذهب الخالص ويبلغ قطر الواحدة (7) سم ووزنها (350) جراماً، وقد استغرق العمل في الميداليات قرابة الشهرين، ويبلغ سعر الميدالية الواحدة ثلاثين ألف ريال.

• بحكم عملي بأمانة الجائزة واللجنة الثقافية فقد ذهبت برفقة أمينها الأستاذ عبدالرحمن العليق، لمقابلة الأستاذ حمد الجاسر، في منزله القديم - بعد تحديد أسماء الفائزين وموافقة جلالة الملك عليهم - لتهنئته بالفوز والطلب منه الحضور قبل يوم واحد من إقامة الحفل لمكتب الأمير فيصل بن فهد، مع بقية الفائزين لإبلاغهم بتهنئة جلالة الملك، قال: إنه في حالة اختيار أحد الأدباء الذين كان على خلاف معهم فإنه لن يحضر ولن يستلم الجائزة. وعندما طلبنا منه تزويدنا بنسخة من مؤلفاته التي ستعرض على هامش الحفل مع مؤلفات الفائزين ليطلع عليها الضيوف رفض وقال: أنتم أقوى مني اشتروها من السوق.. وكان عند دخولنا منزله يلعب الورق (الكنكان) مع صديقيه الأستاذين عبدالكريم الجهيمان وعبدالرزاق الريس - رحم الله الجميع - وعندما عرفا أننا جئنا لأمر خاص استأذنا وخرجا.

- في أول اجتماع للجنة العليا للجائزة دار حديث بين سمو الأمير فيصل، والدكتور غازي القصيبي، ذكره فيه بالحديث السابق بينهما حول فكرة الجائزة، وأن الأمير قد رفع الاقتراح للملك وأحاله لشعبة الخبراء وكاد أن يتعثر لولا حرص الاثنين ومتابعتهما وتعقيبهما عليه في مجلس الوزراء.
- قبيل مقابلة الأمير للفائزين. أحضرت الشيخ حمد الجاسر من منزله بسيارتي، وحضر الأستاذ أحمد السباعي على كرسي متحرك يدفعه ابنه الأستاذ أسامه - الذي قرأ كلمته في الحفل - وكنا ننتظر الفائز الثالث الأستاذ عبدالله بن خميس ليلتحق بنا بإدارة الشؤون الثقافية حتى نذهب جميعاً لمكتب الأمير لمقابلته وليقدم لهم تهنئة جلالة الملك . فعلمنا أن ابن خميس قد سبقنا إلى مكتب الأمير دون علمنا.
- قبيل بداية اجتماع لجنة الجائزة الأول، رافقت الدكتور غازي القصيبي، بالمصعد في طريقنا لمقر الاجتماع، فسألته بعد تكليفه بأيام بوزارة الصحة: كيف الصحة ؟ فأجاب فوراً: صحتي أم صحة الوزارة ؟ فقلت كليكما ، فقال: صحتي طيبه، أما صحة الوزارة فعليلة.
- في كلمة الأستاذ أحمد عبدالغفور عطار، في الحفل الثاني للجائزة - والتي ألقاها نيابة عنه أحد أبنائه - أعلن تبرعه بالجائزة للمجاهدين في أفغانستان، وبعيد الحفل يلتقي جلالة الملك وسمو ولي العهد وسمو النائب الثاني بالفائزين ليقدمهم الأمير فيصل للملك في حديث جانبي قصير - فقال العطار للأمير سلطان إنه قد تبرع للمجاهدين بجائزته رغم حاجته لها فعوضه الأمير بأكثر منها.

• عندما رفعت أسماء المرشحين للجائزة في دورتها الثانية لجلالة الملك للموافقة على من حصل على أكثر الأصوات - كما جرت العادة - وكان وقتها قد منحت إحدى الجهات الفرنسية جائزة للشاعر الأمير عبدالله الفيصل ، فقال جلالته كيف يمنح جائزة في الخارج ولا يمنح جائزة هنا ، فأختير مع العطار والزمخشري.

• كان الشاعر طاهر زمخشري قد عاد من تونس قبل أيام لحضور حفل الجائزة وكان يشكو من فشلٍ كلوي يضطره إلى الذهاب لمستشفى الملك خالد الجامعي يومياً لغسيل الكلى (الديلزه) وكان يرافقه عند حضوره للمستشفى المشرف على وحدة غسيل الكلى الكاتب ودكتور الباطنية في المستشفى جاسر الحربش وكان وقت غسيله للكلى يتذاكر ويتناقش معه في الشعر وقضاياه وفي الأدب بشكل عامٍ وقد أهداه دواوينه وقلم باركر مذهب مازال الحربش محتفظاً به كما يقول .

• لم يتمتع السباعي والزمخشري بالجائزة سوى سنتها الأولى إذ توفي السباعي رحمه الله بعد أشهر من نيلها والزمخشري بعد سنتين . بينما أصبحت تصرف سنوياً للباقين طوال حياتهم ، وأذكر أن أول من يطالب بها مع بداية السنة الأمير عبدالله الفيصل ببرقية تأتي من مكتبه قائلاً سلموها لخادمنا عبدالله الغاطي، وكان الأديب عبدالله الغاطي يأتي متثاقلاً ويتوكأ على العصا بصعوبة ليستلم المائة ألف ريال .

• بعيد حفل الجائزة وبعد توديع جلالة الملك ومرافقيه ينتظر الأمير مع الضيوف في القاعة حتى يجهز العشاء فيدعوهم بنفسه إلى قاعة الطعام وكان أحد الموظفين مكلفاً بمتابعة ذلك مع إدارة الفندق ، فعندما جهز العشاء أعلن في مكبر الصوت أن تفضلوا

على العشاء فما كان من الأمير إلا أن غضب وطلب إحضار من أعلن عن ذلك ، فعلم بالأمر فهرب.

كان للجائزة صدى إعلامي واسع سواء بالصحافة أو الإذاعة والتلفزيون ، وقد كتب كثير عن المناسبة، ومن أول من كتب الشيخ حمد الجاسر في مجلته (العرب) فقد خصص (عدد الربيعان 1404هـ كانون أول (ديسمبر – يناير 1984/83م، ج 9-10 س 18) جزءً خاصاً عن جائزة الدولة للأدب . وعلى مدى 500 صفحة رصد فيها كل ما كتب عن الجائزة في الصحافة المحلية وفي نسختها الأولى، ووزع مواضيعها إلى:

- هذا الجزء.. رمز ولاء ووفاء.
- المجمع العلمي اللغوي العربي.
- الجائزة فكرة.. فحقيقة.
- الحفل الأول للجائزة.
- كلمات الأدباء الثلاثة بميزان النقد.
- للفتاة رأيها .. ونصيبها في الجائزة.
- أصداء فكرية عن الجائزة ومن منحت لهم.
- وماذا عن الشعر.
- الفن والأدب: توأمان.
- الأدباء الثلاثة قالوا عن أنفسهم.
- قيل عنهم.

ولعل طرح ومناقشة مثل هذا الموضوع يعيد لنا الجائزة مرة أخرى بعد توقفها لأكثر من ثلاثة عقود.

نادي جازان الأدبي
ودعم حركة الحداثة في المملكة

نايف بن إبراهيم كريري

مقدمـــة:

يعد نادي جازان الأدبي من طليعة الأندية الأدبية التي تأسست في المملكة العربية السعودية في منتصف السبعينيات الميلادية، إلى جانب أندية؛ الرياض، جدة، مكة، المدينة، والطائف الأدبية. ومر بمراحل متعددة كما مرت بها الأندية الأدبية الأخرى.

وعمل نادي جازان بعد مرحلة التأسيس على النهوض بالحركة الثقافية والأدبية في منطقته من خلال الأعضاء العاملين في تلك المرحلة، ومسايرة الحركة الأدبية في المملكة، والتي بدأت تخطو خطواتها الأولى نحو التحديث والتطور والمساهمة في بناء تنمية ثقافية للمجتمع المحيط بها من حولها.

ومن خلال هذه الورقة نحاول أن نستقرئ تلك المرحلة التي انطلقت بعد مرحلة التأسيس، وننظر في الجهود الأدبية التي ساهم بها النادي خلال الفترة من العام (1400-1410هـ)، وما قدمه للحركة الأدبية والثقافية في المنطقة، وتنوعت ما بين البرامج والأنشطة والمحاضرات والندوات والمطبوعات كانت بعضها نافذة للحركة الحداثية التي بدأت تتشكل في جميع أنحاء المملكة.

وقام النادي خلال الفترة المدروسة بطباعة عدد من الأعمال الإبداية والنقدية، منها: «ليلة في الظلام» لمحمد زارع عقيل، و«الحفلة» لعبدالله باخشوين، و«الكتابة خارج الأقواس» لسعيد

السريحي، وغيرها. كما قدم النادي عدداً من الأصوات الإبداعية في الشعر والقصة القصيرة، منهم: محمد زايد الألمعي، وسعد البازعي، ومحمد علوان، وليلى الأحيدب، وعمرو العامري، وغيرهم.

إلى جانب المحاضرات والندوات التي تنوعت في موضوعاتها، ومازجت بين مختلف الموضوعات الفكرية والثقافية والأدبية والفنية والإعلامية، وعلى اختلاف توجهاتها المحافظة التقليدية، والحداثية في ذلك الوقت.

المحور الأول: الحركة الأدبية والثقافية في جازان قبل تأسيس النادي الأدبي، تمهيد تاريخي:

تحمل الحركة الأدبية والثقافية في منطقة جازان (جنوب المملكة العربية السعودية) تأريخاً طويلاً قدمت من خلاله إسهامات فاعلة في المشهد الثقافي والفكري السعودي عبر سنوات عديدة، تنوعت ما بين إسهامات فردية ومؤسساتية، وبرزت من خلالها العديد من الأصوات التي عنيت بمجالي الثقافة والأدب، ومختلف المجالات الأخرى، وقدمت جهوداً ملموسة لمتتبع هذه الحركة، وهو ما انعكس على الارتقاء بالبيئة المحيطة بها، والبيئات الأخرى من حولها.

وقبل أن يتأسس نادي جازان الأدبي كانت المنطقة نشطة في مجال هذه الحركة الثقافية والأدبية لاعتبارات عديدة، وسبل متنوعة كانت تمثل المصدر الأساسي لها؛ ومنها: موقعها الجغرافي بين الحجاز واليمن، وتطلع كثير من أفراد المنطقة للتعلم وتحصيل العلم، وغيرها من المصادر التي استفادت منها الحركة في بدايات تشكلها عبر مراحل تاريخية مختلفة، وصولاً إلى المرحلة الحديثة

التي شهدت تطوراً في الشكل والمضمون، فاختلفت هذه المصادر بشكل أكثر، وهو ما عزز البناء، وطوّر العمل، وأرسى قواعد أخرى ساهمت في دعم هذه المصادر للحركة الثقافية والأدبية في المنطقة.

وشهدت منطقة جازان حركة ثقافية نشطة في القرون الماضية، لاسيما في القرن الثالث عشر الهجري[1]، الذي يعد من أحفل القرون وأزخرها نشاطاً فكرياً في منطقة ما كان يسمّى بـ (المخلاف السليماني)[2].

وساعدت المجالس الثقافية والأدبية الخاصة التي كانت تقام في تلك المرحلة على زيادة الوعي الثقافي والأدبي والاجتماعي، وغيرها، وأتاحت هذه المجالس المتعددة في بعض مدن ومحافظات المنطقة على تطور الحركة الثقافية والأدبية في المنطقة لما كان يتداول فيها من شعر ونثر. كما أن المكتبات الخاصة لبعضهم أسهمت في شيوع القراءة والاطلاع في مجالات عديدة منها الثقافة والأدب، ورفدت هي الأخرى هذه الحركة لما أتاحه أصحاب هذه المكتبات الخاصة من فرصة للاطلاع والقراءة والاستعارة لغيرهم بغية شيوع المعرفة، ونشر العلم، وهو ما شجع كثيرا@ منهم أيضاً على التواصل والكتابة في العديد من المجلات والجرائد والصحف التي كانت تصدر في الرياض، وجدة، والمنطقة الشرقية في تلك الفترة.

على أنّ هذه المجالس الأدبية لم تكن مصاحبة فقط لفترة النشأة والبدايات، فهي مازالت مستمرة، ولم تنقطع، بل إنّ هذه المجالس كانت هي النواة الأولى لنشوء النادي الأدبي في جازان، وتمثلت الإرهاصات الأولى للنادي في ما كان يسمّى بـ (نادي ضمد الأدبي)، وهذا النادي أسسه عدد من الأدباء منهم: علي النعمي، وحجاب الحازمي، والعابد الحازمي، وغيرهم مع عدد من رفاقهم،

وذلك عام (1391هـ)، أي قبل إنشاء الأندية الأدبية، وكانت تعقد كثير من جلسات ذلك النادي ولقاءاته في وادي (قصي)[3].

ولم يكن هذا النادي أو المجلس الأدبي الوحيد في المنطقة في تلك الفترة، فقد كانت هناك مجالس أدبية أخرى، وبخاصة في مدينة جازان، فقد وجدت المجالس العامة والخاصة التي كانت مسرحاً للثقافة والأدب في العديد من المناسبات. وقد ذكر محمد زارع عقيل أنه قد أذكى مع رفاقه الأدباء في جازان جذوة الأدب حين كانوا يتساجلون الشعر، وأن مواطنه عبدالقادر علاقي الذي أسس أول ناد أدبي كان أبرعهم، وقد كان رئيساً لبلدية جازان [4].

وتبين أيضاً أن للعمال الأمراء أثراً في إذكاء روح الأدب وتنشيطه، فقد استقطبوا الأدباء وشجعوا الناشئة الموهوبين، كما تعودوا إحياء: المهرجانات، والمجالس الأدبية، وبخاصة في المواسم، والمناسبات، فلقد غدا مجلس الإمارة منتدى أدبياً عامراً بالنتاج الأدبي، وبخاصة: القصائد، والخطب[5].. وممّا يعد أساساً لهذه النشأة أن نواتها الأدبية، إنما بدأت في أحضان: المجالس الأدبية، والمنتديات المحلية، ولعل من أشهرها منتديات: محمد نوري المارديني، وعلي ابن محمد السنوسي، وعبدالرحمن بن عقيل، ومحمد بن عبدالله التويجري، وعقيل بن أحمد، وعبدالقادر علاقي، وأحمد بن علي عبدالفتاح الحازمي، وغيرهم[6].

هذه الإضاءة السريعة عن واقع الحركة الثقافية والأدبية في جازان خلال العقود والسنوات التي سبقت تأسيس النادي الأدبي، أراد الباحث من خلالها إلقاء الضوء بشكل مختصر، وإلاّ فإن الحديث يطول من خلالها لما كان فيها من نشاط ثقافي وأدبي. وقد استفاد أفراد ذلك الجيل من المؤثرات الثقافية والاجتماعية

والسياسية الداخلية والخارجية، وهو ما أتاح لتجربتهم الأدبية الظهور والانتشار، فبرزوا في مجالات متعددة كان من أهمها وأكثرها الشعر، وكتابة القصة والرواية، وكتابة المقالة بأغراضها المختلفة، وشاركوا في نشر هذا الإبداع الأدبي في الصحف السعودية المختلفة التي صدرت مع بدايات تكوين الدولة، ومن أهمها: صحيفة أم القرى، وصوت الحجاز، والرائد، والأضواء واليمامة، وأخبار الظهران، ومجلة المنهل، وغيرها كثير، وهو ما شكّل نشاطاً وحراكاً ثقافياً وأدبياً لم يكن موجوداً من قبل.

وكان دور الصحافة ومؤسساتها ظاهراً في شيوع الدوريات التي أخذت تصل إلى حواضر هذه المنطقة لتنقل نتاج إخوانهم الأدباء في بقية بلدان المملكة، وما تحمله أيضاً من نتاج إخوانهم الأدباء في البلدان العربية المجاورة(7). وتعد الدوريات السعودية الصادرة في هذه الفترة من مظان هذه النشأة، ومصادرها المهمة، إذ أصبحت عندئذ وعاءً لنتاج عدد من أولئك الأدباء الناشئة، إضافة إلى شيوع الدوريات في ربوع المنطقة، وحرص أبنائها على اقتنائها، والإسهام فيها بأقلامهم، مما أدى إلى انتشار نتاجهم الأدبي وذيوعه(8). إذ لم تكد تخلو صحيفة أو مجلة من مشاركات أبناء الجنوب وقد اتسع مجال هذه النشأة بما ظهر في ميدانها من المشاركات الأدبية والثقافية(9).

المحور الثاني: بدايات تأسيس نادي جازان الأدبي:

كانت الانطلاقة الأولى لنادي جازان في العام (1395هـ)، بعد أن صدرت موافقة الرئاسة العامة لرعاية الشباب(10) على إنشاء النادي وتكوين مجلس إدارته، ويقول الشاعر الراحل محمد بن

أحمد العقيلي في كلمة ألقاها في حفل افتتاح النادي: لقد تقدمت مع الشاعر محمد بن علي السنوسي بطلب إنشاء ناد أدبي في جيزان، وتشرفنا بصدور الموافقة على هذا الطلب.. وجاء في خطاب الرئيس العام لرعاية الشباب الأمير فيصل بن فهد، قوله: «لقد سررت لهذا السعي النبيل، من جانبكم، وبهذه المناسبة، لا يسعني ازاء هذا إلاّ أن أدعو الله أن يكلل جهودكم بالتوفيق والنجاح، ويسرني أن أبلغكم موافقتنا على تسجيل ناديكم الأدبي الجديد متمنياً لكم وللنادي كل تقدم وازدهار»[11].

نبعت فكرة إنشاء الأندية الأدبية تحقيقاً لآمال وتطلعات الرواد وأرباب الفكر والقلم الذين تزخر بهم بلادنا، كما كانت في أهم معانيها تمثلاً وتمثيلاً للبعد الحضاري الذي أخذ سياقه يتسع ويتسع باطراد وفق الإيقاعات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية باتجاه المستقبل. ومن جهة أخرى فإنها تعد منجزاً من المنجزات يكاد يكون فريداً من حيث التحقق ومن حيث الوظائف والمعطيات التي لا نعلم توافرها عبر الأندية المماثلة في المجتمعات الأخرى. فالأندية الأدبية الثقافية في المملكة تمنح فرصاً كبيرة لروادها، بدعم مشاريعهم الثقافية وإبداعاتهم الأدبية والفنية ولموهوبيها باحتضان معطياتهم وإبرازها صقلاً وتوجيهاً وحضوراً ولجمهورها بما تهيء له من فرص اللقاء المباشر بهؤلاء وأولئك عن طريق قنواتها المتعددة[12].

كانت هذه الفكرة الواضحة لإنشاء هذه الأندية الأدبية في المملكة والتي تطورت فيما بعد ليصل عددها اليوم إلى (16) نادياً أدبياً في عدد من مدن ومحافظات المملكة، وقد مرت بمراحل عديدة، وفترات طويلة، ويرى بعضهم اليوم أن فكرتها وخطابها الثقافي

والأدبي لابد أن يطور ومقتضيات خطاب الواقع المتحول اليوم، أو أن تندمج في أفكار ثقافية أخرى أوسع مجالاً وأرحب عطاءً، ومن ذلك فكرة المراكز الثقافية، التي بدأت وزارة الثقافة والإعلام اليوم في تنفيذها، والتي قد تحدث مواكبة لواقعنا الثقافي والأدبي.

وجاء نادي جازان الأدبي واحداً من المجموعة الأولى التي صدرت التوجيهات بإنشائها في عام 1395هـ، وتأسيساً على تلك التوجيهات تكونت اللجنة التأسيسية بتاريخ (1395/6/3هـ)، وتم اختيار أول رئيس لمجلس إدارة النادي، وهو المؤرخ الشاعر محمد بن أحمد عيسى العقيلي، الذي استمر حتى عام (1400هـ)، ثم خلفه الشاعر محمد بن علي السنوسي من عام (1400هـ) حتى توفاه الله في (1407/10/7هـ)، ثم قام بالعمل الأستاذ عمر طاهر زيلع بالنيابة حتى إعادة تشكيل مجلس الإدارة في بداية العام 1413هـ[13].

المحور الثالث: الحركة الثقافية والأدبية في أدبي جازان من عام (1400-1410هـ):

شهد هذا العقد من بدايات القرن الخامس عشر الهجري، أو ما يطلق عليها في الحركة الثقافية العربية السعودية (مرحلة الثمانينيات الميلادية) انفتاحاً جديداً على أدب الحداثة، ووصول صوت الحداثة التي كان صداها يتردد في دول عالمية وعربية عديدة إلى المملكة العربية السعودية، وما كان لهذا الصوت أن يصل في تلك المرحلة لولا أسباب مختلفة منها:

1. تخرج عدد من الأكاديميين في جامعات عالمية وعربية نقلت هذه الأفكار الجديدة من الخارج إلى الواقع الثقافي والأدبي الداخلي.

2. واطلاع هؤلاء على العديد من الأفكار والنظريات الحداثية الرائجة في تلك المرحلة ونقلها عن طريق الكتابة والتأليف.
3. واستخدام هؤلاء المبتعثين لبعض هذه المناهج الأدبية الحديثة والجديدة في دراساتهم وتطبيقها على نماذج من الإبداع الأدبي العربي السعودي.
4. انخراط عدد من المتطلعين في المجتمع السعودي إلى المعاصرة في مرحلة الحداثة والكتابة بمفاهيمها ومناهجها.
5. اهتمام الصحافة بهذا النوع الثقافي والأدبي والنقدي من أدب الحداثة ونشره على صفحاتها وتناوله بأشكال متعددة.

لهذه الأسباب، وأكثر، وصل أدب الحداثة إلى المجتمع السعودي الذي كان في معظمه يميل إلى الأدب التقليدي المحافظ، وهو ما أحدث ردة فعل قوية أمام هذا الجديد الوافد، وكل جديد محارب في بداياته. وعلى مدى هذه السنوات العشر وأكثر، وقد لا نبالغ إن قلنا إلى اليوم، كان الصراع محتدماً بين أنصار الحداثة والتقليدية، أو بين الأصالة والمعاصرة، وتحول الصراع في بعض الأحيان، للأسف، من صراع حول الأدب إلى صراع حول العقيدة، فمن كان يحمل هذا الفكر الجديد فهو متّهم في عقيدته من قبل مناصري الأدب التقليدي والمحافظ حتى تثبت براءته.

وعلى مدى هذه العشر سنوات كانت بعض هذه الأندية الأدبية الصوت المؤسسي المتبني لاتجاه الحداثة، إلى جانب الصحافة؛ التي كانت في بعض الأحيان تتغذى على فعاليات وأخبار هذا الحراك في تلك الأندية بما توفره لها من مواد وموضوعات تغطي مساحات كبيرة من صفحاتها وملاحقها الثقافية اليومية والأسبوعية والشهرية،

فقد كانت بعض هذه الأندية والمؤسسات الثقافية والأدبية حاضرةً في المشهد، وجزء من الصراع أحياناً، وبعضها الآخر كان مراوحاً بين تقديم الأدب التقليدي والحداثي، وبعض الأندية الأخرى ظل بعيداً عن هذا الواقع لأسباب أخرى.

ومن ضمن هذه المؤسسات نادي جازان الأدبي، محور حديث هذه الورقة التي سنلقي الضوء من خلالها عمّا قدمه طوال هذه المرحلة المدروسة، وجهوده في دعم هذه الحركة الثقافية والأدبية الحداثية من خلال عدد من الأنشطة التي نفذها طوال هذه السنوات، وبلا شك فإن النادي كان في تلك المرحلة البوابة الرئيسية للتثقيف والاطلاع لجميع أبناء المنطقة من مرتاديه ومتابعيه وحاضري فعاليته وأنشطته المختلفة، وذلك لأنها كانت منطقة بعيدة جغرافياً عمّا كانت تحظى به المناطق الكبيرة الأخرى، إضافة إلى عدم توافر مؤسسات ثقافية وأدبية أخرى في تلك المرحلة تساعد في رفد الحراك الثقافي والأدبي في المنطقة كالجامعات والكليات والمكتبات الكبيرة، ولذلك كله كان النادي البوابة المؤسساتية الأولى في المنطقة التي اهتمت برعاية الثقافة والأدب.

ومن ضمن الروافد التي دعمت الثقافة والأدب في منطقة جازان تأتي الصحافة التي أشرنا إلى دورها وتأثيرها سابقاً، كما أن خروج بعض أبناء المنطقة للدراسة والعمل في المدن الرئيسية في المملكة وعودتهم كانت بوابة أخرى للتواصل والاطلاع على ما يحدث هناك من تحول وتجديد على مستوى الثقافة والأدب والفكر والتصور، واطلاعهم على الجديد في مجال النشر والتأليف والمطبوعات وحصولهم عليها من المكتبات الكبيرة والمشهورة في تلك المرحلة في الحجاز(13) أو نجد، كل هذه الوسائل وغيرها كان لها دور في

اطلاع جيل على حركة الحداثة الأدبية الجديدة التي بدأت تتشكل في الساحة السعودية، وتعرفهم على أهم قضاياها واتجاهاتها.

مرت على نادي جازان الأدبي مرحلتين؛ الأولى: من عام (1400هـ)، حين كان مجلس إدارة النادي يتكون من: محمد السنوسي رئيساً للمجلس، وحسن القاضي نائباً للرئيس، وعبدالعزيز الهويدي أميناً للصندوق، وعضوية كل من: حجاب الحازمي، ومحمد زارع عقيل، وعلي النعمي، وعبدالرحمن الرفاعي، واستمرت هذه المرحلة إلى عام (1407هـ). والمرحلة الثانية: من عام (1408هـ)، حين تولى رئاسة مجلس إدارة النادي بالنيابة عمر طاهر زيلع، الذي انضم للمجلس في عام (1404هـ)، ووفاة محمد زارع عقيل، واستقالة حسن القاضي، فيما ظل الهويدي في منصبه بالمجلس، وعضوية كل من: حجاب الحازمي، وعلي النعمي وعبدالرحمن الرفاعي، واستمر هذا المجلس إلى نهاية عام (1412هـ)[15]، ولكن دراستنا ستتوقف عند العام (1410هـ)، وسنستعرض أبرز ما قدمه النادي خلالها من فعاليات[16].

تنوعت نشاطات نادي جازان الأدبي خلال هذه المرحلة بين إصدارات للكتب في مختلف المجالات الأدبية والفنية، واشتمل النشاط المنبري على عدد من الفعاليات والمحاضرات والندوات والأمسيات الشعرية والقصصية والفنية، إضافة إلى فعاليات أخرى كالمسابقات الثقافية وتنظيم المعارض المختلفة، ولم تكن جميعها تدعم التوجه الحداثي، ولكن كان هناك حراك ثقافي وأدبي يدعم هذا التوجه الجديد، وهو ما سنركز عليه في التفصيل التالي:

أولاً: إصدار الكتب

أصدر النادي خلال هذه المرحلة عدداً من الكتب اللافتة علاوة على الاهتمام بمختلف الأجناس الأدبية؛ من دواوين شعرية، ومجموعات قصصية، وروايات، ودراسات نقدية، وفنون تشكيلية، ومن أهمها، في مجال القصص والروايات: (ليلة في الظلام) لمحمد زارع عقيل، و(الصندوق المدفون) لطاهر عوض سلام، و(وجوه من الريف) لحجاب الحازمي، و(بين جيلين) لمحمد زارع عقيل، و(الحفلة) لعبدالله باخشوين، و(دموع الندم) لأحمد علي حمود حبيبي، و(حوار على بوابة الأرض) لعبده خال، و(حمدونة) لعبدالله الشباط، و(الزهور تبحث عن آنية) لعبدالعزيز مشري، و(طائر الليل) لعمرو العامري، و(ألسنة البحر) لأحمد يوسف، و(أمير الحب) لمحمد زارع عقيل[17].

وفي مجال الدراسات النقدية، يبرز أهم كتاب قدمه النادي خلال هذه المرحلة، وهو (الكتابة خارج الأقواس) لسعيد السريحي، وطبعه النادي في العام (1407هـ/1986م)، إضافة إلى عدد من الدراسات الأخرى، ومنها: (إطلالة على الشعر السعودي المعاصر) لفوزي خضر في العام (1406هـ)[18].

ويشير السريحي في مقدمة كتابه هذا إلى أهمية اضطلاع الإبداع بمقاومة (التنميط) الذي يهدد الإنسان بالفناء الذي يترصده فوق الأرض قبل الفناء الذي ينتظره تحتها لما تفضي إليه حياته الميتة بين الناس من وقوع في العادية والمألوف ومسايرة للتقليد والمتبع. وهكذا كان قدر المبدع هو المناهضة المستمرة للأطر والأقواس في محاولة للتأكيد على استقلالية الإنسان وحريته على

طريق تأسيس لغة إن تكن ترتكز إلى جملة من الثوابت فإنها لا تغفل ذلك إلاّ في سبيل الانعتاق منها نحو آفاق جديدة متجاوزة[19].

ويقول اليوم سعيد السريحي عن كتابه في تلك الفترة: إن الكتابة التي نكتبها مطمئنين لا نخاف من شيء بعدها ولا نخشى شيئاً لا يستحق عناء الكتابة، والحكمة أو الشجاعة هي أن نتغلب على هذه الخشية ولا نستسلم لهذا الخوف، ولم يكن العنوان ما كنت أخشاه فحسب وإنما تلك المقدمة التي نصت على (الذي يجمع بين هذه المقالات هو هذه الرؤيا التي تقيم الفرد في مواجهة الجماعة، والإبداع في مواجهة المألوف.. وتوعز بمزيد من العناء لتحرير الإنسان من القواقع وتحرير الإبداع من الأقواس)[20].

وطبع النادي في مجال الشعر عدداً من الدواوين الشعرية، وكانت في أغلبها من الاتجاه الشعري المحافظ على عمودية القصيدة، كتجربة الشاعر محمد السنوسي وديوان (نفحات من الجنوب)، والشاعر علي النعمي الذي أصدر عدداً من الدواوين منها (الرحيل إلى الأعماق) و(جراح قلب)، والشاعر أحمد البهكلي وديوانه الثاني (طيفان على نقطة الصفر)، والشاعر إبراهيم صعابي وديوانه الأول (حبيبتي والبحر)، إضافة إلى تجربة الشاعر علي محمد صيقل الذي أصدر ديوانه الأول بعنوان (ترانيم على الشاطئ) في العام (1406هـ)، وأصدر ديوانه الآخر بعنوان (أغنية للوطن) في العام (1409هـ)[21]. وحملت بعض هذه التجارب عدداً من قصائد التفعيلة التي تزاوج بين المحافظة والتجديد، ولم تكن بالمستوى الحداثي للقصيدة الجديدة.

وأصدر النادي في تلك المرحلة كتاباً وحيداً في مجال الفن التشكيلي، بعنوان (أحلامي) للفنان خليل حسن خليل، في العام 1406هـ، ويمثل هذا النوع من الإصدارات اتجاهاً جديداً يتبناه النادي في تلك المرحلة، ويعكس أن الحداثة مفهوم شامل متعلق بالإنسان أولاً، وبكل ما يحيط به ثانياً، وبكل ما يلامس وجدانه ثالثاً من أدب وفن وغيرهما.

وجاء في مقدمة المؤلف لهذا الكتاب، قوله: بعد رحلتي القصيرة جداً مع التجريدية الهندسية بدأت أهتم بمدرسة اللامعقول في الأدب والفن وبمنهج ما فوق الواقع في الأسلوب السريالي وكذلك بعالم الأحلام. وما أقدمه من لوحات في هذا الكتاب، إنما تمثل بعض لوحات هذه المرحلة. فمن خلال لوحاتي، وأعمالي التشكيلية في هذه المرحلة أحاول الربط بين واقع الشكل المرئي بكل كيانه المحسوس، وبين المعنى الذي يثيره لدى الإنسان ومقدار انفعاله، كما يحدث تماماً في الأحلام، فتأتي بصورة تبدو غير منطقية إذا قورنت بواقع اليقظة ولكن لهذه الصورة الجديدة منطقها الخاص الذي تستقل به عن منطق الواقع[22].

ثانياً: الأمسيات الشعرية والقصصية والفنية

تنوعت هذه الفعاليات والأمسيات التي أقامها النادي طوال هذه المرحلة بين الأمسيات الشعرية التي راوحت بين اختيار الشعراء من مختلف الأجيال والاتجاهات الشعرية المحافظة والحداثية، وبين الأمسيات القصصية من أجيال متعددة ومدارس واتجاهات مختلفة، وبين الأمسيات التشكيلية التي تعد خطوة جديدة في

فعاليات النادي وخروجه من دائرة الفنون الشعرية والنثرية إلى الفنون البصرية والتشكيلية المتعددة المدارس والاتجاهات.

ففي العام (1405ه).، أقام النادي أمسية شعرية لكل من: الشاعر أحمد عائل فقيهي، والشاعر أحمد إبراهيم الحربي، والشاعر غالب الأمير، والشاعر عبده محمد حسن، وفي نفس العام أقام أمسية قصصية لكل من: سعد البازعي، ومحمد علوان، ومحمد علي قدس. وفي العام (1406هـ)، أقام النادي أمسية تشكيلية قدمها: علي محمد ناجع، ويحيى إبراهيم شريفي. وتبعتها في العام (1407هـ)، أمسية تشكيلية أخرى شارك فيها: عثمان محمد الصيني، ويوسف أبو العز، وعلي ناجع صميلي[23]، وفي نفس العام قدم النادي أمسية قصصية شارك فيها: الدكتور محمد صالح الشنطي، وعبدالله حكم باخشوين، وأحمد إبراهيم يوسف، وعبده خال[24]. كما قدم النادي في ذلك العام أمسية قصصية لعدد من الأصوات النسائية، وهنّ: رقية الشبيب، ونجوى هاشم، وليلى الأحيدب، وشيرين حمزة شحاته. وفي العام (1408هـ)، قدم النادي أمسية شعرية لكل من: حسين محمد سهيل، وحسن حجاب الحازمي، وإبراهيم حسين زولي، والدكتور محمود شاكر سعيد، وتبعها في نفس العام بأمسية قصصية شارك فيها: سهلي سهلي عمر، ومحمد منصور مدخلي، وعمرو العامري، والدكتور محمدين محمدين يوسف، كما قدم أمسية تشكيلية أخرى شارك فيها: الدكتور عبدالحليم رضوى، وعبدالرحمن السليمان، وعلي محمد ناجع. وقدم في عام (1409هـ)، أمسية قصصية شارك فيها: عبدالعزيز الصقعبي، وعبده خال، وعمرو العامري، وكانت بعدها أمسية شعرية لكل من:

محمد زايد الألمعي، وإبراهيم الصيادي، وعبدالرحمن الموكلي. وفي عام (1410هـ)، كانت هناك أمسية شعرية لكل من: حسن حجاب الحازمي، وإبراهيم حسين زولي، كما كانت هناك أمسية شعرية أخرى لكل من: علي محمد صيقل، وأحمد يحيى عطيف، وأحمد إبراهيم الحربي، وأمسية قصصية لكل من: عبدالعزيز الهويدي، وسهلي سهلي عمر، ومحمد منصور المدخلي[25].

ثالثاً: المحاضرات والندوات

قدم النادي خلال هذه المرحلة عدداً من المحاضرات والندوات التي كانت تدعم الحركة الحداثية في الأدب، ومن ذلك المحاضرة التي قُدِّمت في عام (1406ه) بعنوان: (الموت والجنون في مجموعة الحفلة) لسعيد السريحي، وقد طبعت هذه المحاضرة ضمن دراسات كتابه السابق (الكتابة خارج الأقواس)، إضافة إلى محاضرة للدكتور محمد صالح الشنطي في عام (1409هـ)، بعنوان (آفاق الرواية في الأدب العربي السعودي)، ومحاضرة للدكتور أبو بكر باقادر في عام (1410هـ)، بعنوان (الآخر في نماذج من الرواية السعودية المعاصرة)[26].

رابعاً: المسابقات الثقافية:

نظم النادي خلال هذه المرحلة أيضاً عدداً من المسابقات الثقافية والأدبية والبحثية التي ساهمت في دعم هذه الحركة، وبخاصة لدى الأجيال الناشئة وحثهم على الاهتمام والإبداع والكتابة والتأليف، ومن ذلك تنظيمه لمسابقات أدبية في فروع القصة القصيرة، والشعر، وقصص الأطفال، والبحث الأدبي والدراسات النقدية للأعمال الشعرية والقصصية، ومسابقات

أخرى في الأعمال المسرحية والأعمال التشكيلية، وذلك خلال الفترة من عام (1400هـ) إلى عام (1410هـ)[27].

المحور الرابع: بين الأدب التقليدي والحداثي في أدبي جازان: (يحرق الشعر.. ويخلد النقد):

إن التوجه نحو الحداثة الأدبية في نادي جازان الأدبي فتح آفاقاً واسعة وبخاصة للأجيال اللاحقة، وللتجارب الشعرية والقصصية والنقدية المستقبلية بعد هذه المرحلة التي يمكن القول: إنها مازجت بين هذا الاتجاه الحداثي من ناحية، وبين الاتجاه التقليدي المحافظ من ناحية أخرى، وذلك من خلال عدد الفعاليات والمطبوعات التي صدرت في تلك المرحلة إضافة إلى ما ذكرناه سابقاً.. حيث إننا نجد أن النادي أصدر في تلك المرحلة عدداً من المطبوعات التي تمثل هذا الاتجاه التقليدي المحافظ، وبخاصة في مجال الشعر كما رأينا في الدواوين الشعرية التي طبعها النادي، والتي أشرنا إليها، وكما هو الحال أيضاً في الأمسيات الشعرية التي شارك في تقديمها عدد من الشعراء المحافظين والمجددين والحداثيين، وهو ما يعكس حالة المراوحة بين هذه الاتجاهات، إضافة إلى عدم نضج كثير من تجارب الحداثة الشعرية عند جيل الشباب، وتأخر بعضهم في طباعة دواوينه الشعرية التي تحمل هذه الرؤية والتجديد، وهو ما شاهدناه بعد هذه المرحلة المدروسة في طباعتهم لعدد من الدواوين الشعرية الحداثية التي تنوعت بين شعر التفعيلة الحديثة، وقصيدة النثر[28].

هذا التنوع بين الاتجاه التقليدي والحداثي قد يعود أيضاً إلى أعضاء مجلس الإدارة واتجاهاتهم المختلفة؛ بين انفتاح بعضهم

على الحداثة بكافة مكوناتها الثقافية والأدبية والفنية، وبين ارتهان آخرين للتقليدية والمحافظة، والموقف الذي كان يصرّح به بعضهم عبر موقفه من هذه الحداثة كفكر وأدب وبخاصة في الشعر(29)، فنجد ذلك واضحاً في عناوين المحاضرات والندوات التي قدّمها النادي خلال هذه المرحلة، والمختلفة في توجهها عن تلك التي أشرنا إليها سابقاً.

ونشير هنا إلى بعض عناوينها خلال هذه المرحلة، والتي منها: محاضرة بعنوان: «دور الإعلام الإسلامي في بناء الإنسان» لمحمد كامل خجا في عام (1402هـ)، ومحاضرة «حاجة البشرية للإسلام» للشيخ أبي بكر الجزائري في العام (1407هـ)، ومحاضرة «الصورة الفنية في الشعر الإسلامي من خلال الشعر السعودي» لمحمد عبده شبيلي في العام (1408هـ)، ومحاضرة «رسالة الأديب المسلم» لمحمد قطب، ومحاضرة «الموسيقى الداخلية والخارجية بين البلاغيين القدامى والنقد الأدبي الحديث» للدكتور عبدالله الحامد في العام (1410هـ)، ومحاضرة «الأب الإسلامي بين الإشكالية والمشروعية» للدكتور حسن الهويمل، وغيرها في الندوات والمسابقات الثقافية والأدبية التي قدمها النادي(30)، وإن كانت بعض هذه العناوين على درجة من الأهمية، ويأتي طرحها، في تلك المرحلة، في وقت يدور حول بعض عناوينها الجدل والحوار على مستويات متعددة، فقد كان دور النادي في تقديمها للجمهور لتثير الأسئلة وتثري الحوار حولها.

إن التوجه نحو الحداثة في نادي جازان الأدبي أتى مع انضمام القاص عمر طاهر زيلع لمجلس إدارة النادي، وبرز بشكل أكبر عند رئاسته للنادي بالنيابة، فقد كان خلف إشاعة هذا التوجه، وخلف

طباعة أهم كتب تلك المرحلة، وتنظيم أهم الأمسيات الشعرية والقصصية والمحاضرات والندوات التي تتسق ورؤية الحداثة الأدبية المتوهجة في المملكة خلال تلك المرحلة، وهي التي أشرنا إلى عناوينها سابقاً، أما دراستها الأدبية والنقدية فهي بحاجة إلى مجال آخر ومساحة أوسع.

وهنا يمكن أن نشير إلى أنَّ هذه الجرأة من قبل الأديب عمر طاهر زيلع لم تترك دون تعرض أو محاولة إعاقة، ومن ذلك قصة طباعة أول ديوان قصيدة نثر بعنوان: «الجوزاء» للشاعر محمد عبيد الحربي، وهو الديوان الذي طبع ولم يوزع لجدليات تلك المرحلة بين الحداثة والأصالة التي خاضها زيلع بقوة وبموقف ثقافي راق عميق أجبر الجميع على احترامه وتقدير تجربته الثرية والعميقة كرئيس للنادي(31).. هذا الموقف من قصيدة النثر لم يكن مع الحربي وتجربته الشعرية فقط، بل مع معظم شعراء هذا النوع من الشعر الحداثي ممن أنجزوا دواوينهم الشعرية ولم يكن لها حظ النشر في مرحلة الثمانينيات الميلادية، وبخاصة عبر المؤسسات الثقافية كالأندية الأدبية نظراً للصراع الكبير الذي دار حول الحداثة.

ولذلك عاش كتاب سعيد السريحي، النقدي: (الكتابة خارج الأقواس)، الذي أشرنا إليه سابقاً، وشكّل علامة فارقة في المشهد الحداثي النقدي من تلك المرحلة إلى اليوم، أمّا ديوان محمد الحربي (الجوزاء)، فقد منع، وأحرق في ساحة النادي الخلفية وبمشاهدة عدد من رواد تلك المرحلة، ولكنه فتح الطريق نحو هذه القصيدة الجديدة، وأشعلت النار التي أضرمت في قصائده، قصائد جيل واسع أتى بعده وكسب الرهان لصالح قصيدة النثر.

ونجد هذا الاتجاه نحو الحداثة في مقدمة طويلة وعميقة المعنى والمبنى، كتبها الأديب عمر طاهر زيلع، لكتاب: (أحلامي) الذي سبقت الإشارة إليه، فيقول: هذه هي الحداثة بمعناها المرتبط بهموم الإنسان في دوائر الحياة وليست هي الإغراق الشكلي والذوبان في الأطر والوسائل، هي رؤية شاملة تربط الجزئيات بالكل من خلال استبصار واستبطان يخترقان الأزمنة والأمكنة ليجرّدانها من اعتباراتها المحدودة، في تلك اللوحات المذكورات ارتباطات متينة بموقع الإنسان في هذا العصر الآلي الدموي. إن لوحات الكتاب تعد مؤشرات لذوبان الفنان في المعنى الشمولي للعصر وأثره على الإنسان[32].

إن الأديب عمر طاهر زيلع كان يحمل رؤية حداثية متقدمة في ذلك الوقت وهو ما انعكس على ما قدّمه خلال فترة رئاسته للنادي، فهو قارئ مطّلع على مختلف المدارس الأدبية والاتجاهات النقدية القديمة منها والحديثة في ذلك الوقت، وهو ما مكنه من بناء هذه الرؤية على قاعدة فلسفية ونظرة منطقية وتأملية مكنته من إحداث فرق من خلال الدور الذي قام به.

ويعد كتاب فوزي خضر: (إطلالة على الشعر السعودي المعاصر) الذي طبع في تلك المرحلة من الدراسات النقدية التي تعرض فيها للاتجاه الحداثي في الشعر، وذلك في دراسته لأربعة أجيال من خلال إنتاجهم الشعري، وهم: الشاعر غازي القصيبي، والشاعر سعد الحميدين، والشاعر عبدالله الصيخان، والشاعر أحمد عائل فقيهي. فهو يرى أن شاعرية عبدالله الصيخان تنبئ بشاعر يمثل علامة واضحة وعميقة في الشعر السعودي المعاصر، وتأريخاً لمرحلة متطورة من الشعر الحديث في المملكة العربية

السعودية. كما تعرض إلى تجربة سعد الحميدين في ديوان (رسوم على الحائط)، ويقول: إنه يمثل العلامة التي تؤرخ لهذا الجيل من الشعراء، كما درس الصورة الشعرية في قصيدة النثر عند الشاعر أحمد عائل فقيهي[33].

الحداثة بين المركز والأطراف:

امتد تأثير الحداثة في مرحلة الثمانينيات إلى جهات متعددة وإلى مراحل زمنية لاحقة، فنجد أن الاهتمام بالحداثة في منطقة جازان لم يقتصر على النادي الأدبي، محور حديث هذه الورقة، ولكنه اهتمام امتد إلى مجالس أخرى أشبه بالمجالس التي ذكرناها في بداية البحث قبل تأسيس النادي؛ ومنها مجلس الشاعر ناصر القاضي[34] في محافظة ضمد، فقد كان بوابة لاحتواء كثير من المبدعين الشباب في تلك المرحلة من الذين جمعهم حب الأدب والفن، وكثير من تلك الأسماء أصبح لها شأن في كتابة الفنون المتعددة؛ من شعر وقصة ورواية ونقد، فتأسست تجربتهم الإبداعية على هذه الروح المنطلقة نحو حداثة أدبية تحمل روح التجديد ومغامرات المعاصرة.

يقول ناصر القاضي، صاحب هذا المجلس: نشأ ذلك المجلس بشكل بسيط واستمر على حاله فترة من الزمن، وكان أشبه بأمسية أو جلسة قراءة إبداعية ونقدية، وكانت تعقد مرة كل أسبوع، أو كل شهر، حيث لم يكن لها جدول دوري ثابت، ولكن مرتاديها يجتمعون بشكل مستمر لمناقشة قضايا عديدة في الإبداع والنقد، ولم يخلُ الحديث عن الحداثة أو التوجه الأدبي الجديد على الساحة السعودية، فكنا نتابع الصحف ونقرأ ما ينشر فيها، ونناقش ذلك المنشور[35].

ويواصل القاضي حديثه عن هذه التجربة وهذا الاهتمام بالحداثة في تلك المرحلة حيث يرى أن فهمها اقتصر على الحداثة الأدبية، بينما ينادي كثيرون بأن يتوسع هذا الفهم ليعم جوانب متعددة من حداثة على مستوى الفكر، واللغة، والأدب، والسياسة، والاجتماع. كما أن تأثرهم بالحداثة الشعرية لم يكن من الداخل فحسب بل تأثروا بشعراء الحداثة من العرب؛ كنازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبدالسلام البياتي، وأدونيس، ونزار قباني، وغيرهم، وتأثروا من داخل المملكة بشعراء؛ كمحمد الثبيتي، ومحمد العلي، ومحمد الدميني، وعلي الدميني، وغيرهم، فهو تأثر متولد من قراءة لأهم الكتب، وسماع لأهم الإذاعات في تلك المرحلة، وقد استفاد كثير من الشعراء الشباب من جميع ما يطرح في ذلك المجلس، وطور من موهبتهم الشعرية والأدبية(36).

ويحكي الشاعر إبراهيم زولي، عن هذه التجربة، فيقول: كنا مجموعة من الشباب، اجتمعنا على حب الكلمة وأسسنا ما يشبه الصوالين الثقافية، وإن كانت كلمة الصوالين فيها رائحة النبلاء والمجتمعات الباذخة، أما نحن فكنا عكس ذلك لا ترف إلا ترف اللغة والإبداع. كان فينا الشاعر والقاص والفنان التشكيلي والناقد، كان ناصر القاضي مثالاً للمفكر والشاعر والمضياف، وتعلم أن كل الأسماء التي كانت تلتقي أصبحت أسماء معروفة ولها ملامحها الخاصة، وخرجت من إقليميتها الى فضاء الوطن، والمنطقة العربية، وغالبيتهم أصدر مجاميع قصصية وشعرية وروائية: أحمد زين، ومحمد حبيبي، وعلي الحازمي، وأحمد القاضي، وحسن حجاب، وعبدالرحمن موكلي، بل كانت تلك المجموعة تستقطب أسماء من خارج المنطقة، مثل عبدالمحسن يوسف، ومحمود تراوري

وعمر العامري، ومحمد المنقري، ومحمد زايد الألمعي. تلك المرحلة أسست وعينا وعلمتنا أدب الاختلاف، وقبول الرأي من «الآخر»[37].

تجربة الحداثة القصصية:

من خلال استعراضنا في المحور السابق لعدد من المجموعات القصصية التي أصدرها النادي في تلك المرحلة، فإن تلك التجارب، كانت في بعضها تحمل روح التحديث في مفهوم القصة القصيرة في المملكة، وتنطلق من أبعاد الحركة الحداثية الأدبية التي بدأ صوتها يتردد في أنحاء المملكة العربية السعودية، وهو ما أتاحه النادي لهذه التجارب في تلك المرحلة من الظهور والانتشار، مثل: مجموعة (الحفلة) لعبدالله باخشوين، ومجموعة (حوار على بوابة الأرض) لعبده خال، ومجموعة (حمدونه) لعبدالله الشباط، ومجموعة (الزهور تبحث عن آنية) لعبدالعزيز مشري، ومجموعة (طائر الليل) لعمرو العامري، ومجموعة (ألسنة البحر) لأحمد يوسف.

نجد أن التجربة الحداثية تظهر في عدد من هذه المجموعات، من خلال حرصهم على التجريب، والتأثر الواضح بالتيارات الحديثة (كالسريالية والرمزية وغيرها)، إهمال البنية التقليدية وتهميش عناصر البنائية بسبب الحرص على شعرية اللغة باعتبارها عنصراً من أهم عناصر التجربة الحديثة، إضافة إلى ظهور حركة نقدية موازنة خلال تلك المرحلة لكثير من هذا الإنتاج الإبداعي الحديث على صفحات الصحف والمجلات والكتب[38].

ويعد هذا التوجه الفني من أبرز الخصائص الحداثية في الأدب المعاصر (القصة، الشعر)، وإن كان يبدو في الشعر أكثر وضوحاً

وأكثف وجوداً، لأنه أقرب إلى طبيعة الشعر. وكلما اقتربت القصة القصيرة من الشعر كان التوظيف الأسطوري أوضح[39].

ومنذ (1400هـ)، والقصة القصيرة في منطقة جازان تسير بخطوات ثابتة نحو آفاق الحداثة والتجديد؛ إذ شهدت تطوراً كبيراً في بنائها الفني، باعتبارها أحد الألوان الأدبية التي لها قالبها الخاص، ولها عناصرها الفنية التي تميزها عن غيرها من الفنون الأدبية الأخرى. وبدأ ظهور مجموعات قصصية متعددة، هي ثمار لعدد كبير من رواد هذا الفن في منطقة جازان. والذين يمثلون النقلة الحقيقية في عمر القصة القصيرة؛ وذلك من خلال تمردهم على قواعد القصة التقليدية، وبعدهم عن الحكاية أو الحدوتة الشعبية، فاقتربوا بكتاباتهم القصصية من لغة القصة الجديدة في نموذجها وضبابيتها، وتكثيف الرؤية فيها والإيماءات، والتطرق إلى المعاني الخفية، مع الحفاظ على جوهر الفن القصصي؛ وهو السرد الذي من شأنه الفصل بين القصة والقصيدة، فضلاً عن توظيفهم للأسطورة الشعبية، ومزج الواقع بالفانتازيا، وممارسة التجريب[40].

وهكذا يبدو أن الحداثة القصصية كانت متقدمة على الحداثة الشعرية في تلك المرحلة بأدبي جازان من ناحية الإصدارات وإنتاج المجموعات التي حملت هذه الرؤية التحديثية للقصة القصيرة، حيث إن الجيل الشعري الحديث المعتمد في قصيدته على نسق التفعيلة والنثر لم يظهر إلاّ بعد العام (1410هـ) بسنوات، في تجارب عدد من الشعراء الشباب الذين طبع لهم النادي، أو قاموا بطباعة أعمالهم في دور نشر أخرى داخل وخارج المملكة العربية السعودية.

الخاتمـة:

شهدت المرحلة اللاحقة بعد عام (1410هـ) اهتماماً مزايداً بالأدب الحداثي في مجالاته وفنونه المختلفة، وقدم النادي بعد هذا العام إلى اليوم العديد من الإصدارات والفعاليات التي تنوعت بين المحاضرات، والأمسيات الشعرية والقصصية، وعبر مجالس إدارة النادي المتعاقبة، وهو ما شكّل دفعاً قوياً لهذه الحركة الثقافية والأدبية.

وتبلغ إصدارات النادي اليوم أكثر من 200 إصدار متنوع، في الشعر، والقصة، والرواية، والدراسات النقدية، وغيرها، كما شهد استضافة أسماء مؤثرة في الحركة الأدبية من داخل وخارج المملكة، وهو ما أتاح فرصة لجمهور النادي للحوار معهم والنقاش في مختلف القضايا، كما واصل النادي دعمه للأسماء الشابة من الأجيال اللاحقة.

وقد يرى المتابع عبر هذا الاستعراض أنه وإن كان هناك قصور في دعم حركة الحداثة خلال المرحلة المدروسة، فإنما يعود إلى اعتبارات عديدة، منها: التأثير الكبير الذي تعرضت له هذه الحركة من قبل أطراف متعددة، وهو ما أخر تقدمها كثيراً. ومنها أيضاً اختلاف التوجهات والأفكار داخل مجلس الإدارة ممّا لم يمكن لكثير من المشاريع الثقافية والأدبية أن ترى النور. وكذلك ضعف الدعم المادي للنادي في تلك المرحلة وهو ما يعطّل المشاريع الكبيرة. وكذلك غياب الرؤية الواسعة لحركة الحداثة والتي كان من المأمول أن يلقي عليها النادي الضوء وتحظى بالاهتمام.

الهوامش

(1) وامتد هذا الحراك حتى أواخر القرن الرابع عشر الهجري، والذي كان في آخره تأسيس النادي الأدبي بجازان في عام 1395هـ، لينطلق بعدها في مرحلة جديدة، وحراكاً ثقافياً وأدبياً آخر..

(2) حسن أحمد النعمي، الشعر في منطقة جازان دراسة موضوعية وفنية، ص 42.

(3) حسن أحمد النعمي، الشعر في منطقة جازان دراسة موضوعية وفنية، ص 53.

(4) عبدالله محمد أبو داهش، نشأة الأدب السعودي المعاصر في جنوبي المملكة العربية السعودية، ص 61.

(5) عبدالله محمد أبو داهش، نشأة الأدب السعودي المعاصر في جنوبي المملكة العربية السعودية، ص 10.

(6) عبدالله محمد أبو داهش، نشأة الأدب السعودي المعاصر في جنوبي المملكة العربية السعودية، ص 87.

(7) عبدالله محمد أبو داهش، نشأة الأدب السعودي المعاصر في جنوبي المملكة العربية السعودية، ص 10.

(8) عبدالله محمد أبو داهش، نشأة الأدب السعودي المعاصر في جنوبي المملكة العربية السعودية، ص 56.

(9) عبدالله محمد أبو داهش، نشأة الأدب السعودي المعاصر في جنوبي المملكة العربية السعودية، ص 58.

(10) كانت الأندية الأدبية في بداياتها تتبع للرئاسة العامة لرعاية الشباب، ثم انضمت إلى وزارة الثقافة والإعلام في العام 1427هـ/2006م، ومعها عدد من القطاعات الثقافية والأدبية والفنية الأخرى.

(11) الكتاب السنوي لنادي جازان الأدبي 1395-1396هـ، من مطبوعات النادي، ص9.

(12) نادي جازان الأدبي في عشرين عاماً، من مطبوعات النادي، ط1، 1414هـ/1994م، ص 21.

(13) نادي جازان الأدبي في عشرين عاماً، من مطبوعات النادي، ط1، 1414هـ/1994م، ص 22.

(14) تعد العلاقة بين جازان والحجاز عميقة وقديمة وذات تاريخ طويل، ونظراً للحالة الثقافية المتقدمة في الحجاز، فإن جازان قد اكتسبت منها ذلك، وبخاصة في مجال النشر الصحافي، والتنوع الأدبي، والاهتمامات الثقافية الأخرى، وقد أشرنا إلى جزء منها سابقاً.

(15) نادي جازان الأدبي في عشرين عاماً، من مطبوعات النادي، ط1، 1414هـ/1994م، ص28.

(16) سنقتصر على عرض الفعاليات التي تدعم موضوع الورقة فقط، وإلاّ فإن الفعاليات كانت كثيرة ومتنوعة في اتجاهاتها وأفكارها.

(17) نادي جازان الأدبي في عشرين عاماً، من مطبوعات النادي، ط1، 1414هـ/1994م، ص37، 38، 39.

(18) نادي جازان الأدبي في عشرين عاماً، من مطبوعات النادي، ط1، 1414هـ/1994م، ص38.

(19) سعيد مصلح السريحي، الكتابة خارج الأقواس، مطبوعات النادي، ط1، 1406هـ/1986م، ص7.

(20) جريدة عكاظ، حوار مع سعيد السريحي، أجراه: علي الرباعي، في 30 يناير 2016، العدد: 5340.

(21) نادي جازان الأدبي في عشرين عاماً، من مطبوعات النادي، ط1، 1414هـ/1994م، ص37، 38، 39.

(22) خليل حسن خليل، أحلامي، مطبوعات النادي، ط1، 1406هـ/1986م، ص19.

(23) استعرضت هذه الأمسية في بعض منها تجربة الفنان خليل حسن خليل، بعد صدور كتابه (أحلامي).

(24) وكان النادي وقتها قد أصدر لعبدالله باخشوين (الحفلة)، ولعبده خال (حوار على بوابة الأرض)، كما سبق.

(25) نادي جازان الأدبي في عشرين عاماً، من مطبوعات النادي، ط1، 1414هـ/1994م، ص42، 43، 44، 45.

(26) نادي جازان الأدبي في عشرين عاماً، من مطبوعات النادي، ط1، 1414هـ/1994م، ص50، 51.

(27) نادي جازان الأدبي في عشرين عاماً، من مطبوعات النادي، ط1، 1414هـ/1994م، ص58، 59، 60، 61.

(28) من هؤلاء الشعراء: علي محمد الأمير، وإبراهيم زولي، وعلي الحازمي، ومحمد إبراهيم يعقوب، وأحمد عائل فقيهي، وحسين سهيل، وعبدالرحمن موكلي، وغيرهم.

(29) في الجزء الثالث من كتاب محمد العقيلي، التاريخ الأدبي لمنطقة جازان، أورد نماذج شعرية لعدد من الشعراء يهجون هذه الحداثة الشعرية، ومنهم: محمد السنوسي، وحسن أبو طالب، ومحمد محسن مشاري. وكذلك كتاب الدكتور حسن النعمي، الشعر في منطقة جازان، أورد فيه المؤلف حديثاً طويلاً عن الحداثة، وموقف الشعراء المحافظين منها، كالشاعر: أحمد البهكلي، وغيره.

(30) نادي جازان الأدبي في عشرين عاماً، من مطبوعات النادي، ط1، 1414هـ/1994م، ص50، 51.

(31) جريدة الشرق، حوار مع عمر طاهر زيلع، أجراه: علي مكي، في 2012/6/29م، العدد: 208.

(32) خليل حسن خليل، أحلامي، مطبوعات النادي، ط1، 1406هـ/1986م، ص14.

(33) فوزي خضر، إطلالة على الشعر السعودي المعاصر، من مطبوعات النادي، 1406هـ، ص5، 43، 44، 58.

(34) يعد الشاعر ناصر القاضي من أوائل من كتب القصيدة الجديدة في منطقة جازان، فكتب قصيدة النثر، ونشر كثير منها في الصحف المحلية والدولية، منها: عكاظ، والمدينة، واليوم، والشرق الأوسط، وذلك خلال الفترة من عام 1404هـ إلى عام 1409هـ، وكانت أول قصيدة ينشرها بعنوان (دفء الحرمان)، وبعدها توقف عن النشر، ولم يتوقف عن الكتابة..

(35) حكى الشاعر ناصر القاضي هذه القضايا من لقاء مباشر معه قام به الباحث.

(36) من الأسماء التي كانت تحضر في ذلك المجلس: محمد حبيبي، حسن حجاب، إبراهيم زولي، علي زعلة، علي الحازمي، رشيد نهاري، يحيى شريفي، خالد القاصر، أحمد حديب، أحمد زين، بندر الحازمي، خالد السعن، سلطان المنقري، عمرو العامري، عبدالرحمن الموكلي، العباس معافا.. وآخرون.

(37) جريدة الحياة، حوار مع إبراهيم زولي، أجراه: أحمد القاضي، في 2006/6/23م، العدد: 15785.

(38) حسن حجاب الحازمي، القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية خلال القرن العشرين – مدخل تاريخي، ص13.

(39) مجلة مرافئ، من مطبوعات النادي، العدد الثالث، شوال 1421هـ/يناير 2001م، ص164.

(40) بتول مباركي، القصة القصيرة في منطقة جازان، مطبوعات النادي، ط1، 1435هـ/2014م، ص 371.

ملامح الخطاب الإبداعي والنقدي
في مرحلة الثمانينيات

عالي سرحان القرشي

من خلال تأمل النصوص الإبداعية، والنقد في تلك الفترة ؛ يظهر لي أن هناك ملامح لخطاب يتناسج من الفعل الثقافي في ضوء التفاعل مع المتغيرات الإبداعية، والتحولات الاجتماعية من الممكن إبرازها عبر المحاور التالية:

تمازج لحظة الوجود الإنساني الفاعل ما بين قطبي التراث والمعاصرة:

ما آلت إليه تجارب التجديد الإبداعي وتجديد الرؤية للعالم وللإبداع منذ العصر العباسي ومرورا بالتجربة الإبداعية الأندلسية وتفاعلاتها، وانتهاء بالتأكيد على الوجود القومي، عبر نهضة العصر العربي الحديث، والتأكيد على الوجود الإنساني عبر الرومانسية العربية على يد جبران خليل جبران وشعراء المهجر وتفاعل ذلك في البلاد العربية، كل ذلك أفضى إلى ضرورة تحريك اللغة ، واستثمار طاقاتها ونشاطها لكي تتمكن من استيعاب الفورة لوجود إنساني فاعل يحرك وجوده الإنساني عبر لغته وإرثه الثقافي ، ولهذا ما إن هبت التجارب العربية الجديدة على يد السياب، ونازك، والبياتي وهي تستقطب أحيانا وجودا إنسانيا للآخر أو وجودا بعيد الأصل في الأعماق، حتى وجدنا شبابنا الحداثي يؤكد على معطيات تؤكد فعله الإنساني خارج تلك الرموز ؛ فنجدها عبر وضاح الثبيتي، وعبر دار عبلة ، وعبر كاهن الحي ، وعند الصيخان عبر البدو، والأب الذي

كان نهرا من الضوء والأسئلة، وعند الدميني عبر الخبت وعبر بروق العامرية، وعند محمد عبيد الحربي عبر رياح جاهلة .

البحث عن مقومات الذات التي تمنع الهوية من الذوبان:

أدى الحرص كما أسلفت على لحظة الفعل في الوجود الإنساني إلى التأكيد على وجود الحذر من ذوبان الذات ؛ فقد نشأ عبر سجال الخطابين التراثي والحداثي لحظة التقاء التقط فيها الحداثي حذر التقليدي والتراثي ؛ ليؤكد له أن الحداثة تحقيق فاعل لحيوية التراث وتجدده ، وهذا ما كان واضحا في طروحات الغذامي والسريحي التي يطرحانها ابتداء أو من خلال حوارهما مع المناوئين : الشيباني ، المليباري، عبدالله إدريس، ومثل ذلك ما قُدر لي من مشاركات في هذا رصدت في كتابين لي هما: (أنت واللغة) من مطبوعات نادي الطائف الأدبي عام (1412هـ)، (طاقات الإبداع) من مطبوعات نادي جدة عام (1414هـ) الذي كان من محتوياته: ظواهر التجديد في لغة الشعر السعودي الحديث، وهو محتوى محاضرة ألقيت بنادي الطائف عام (1406هـ) بعنوان: (من إيجابيات الحداثة في الشعر السعودي الحديث.

ومن محتوياته أيضا محاضرة بعنوان: (الشعرية بين خطابين) ألقيت بنادي جدة.

التأكيد على حرية الوجود الإنساني:

أحدثت نظرة أن تجربة الشاعر هي التي تحدد حركة موسيقى النص حين طُرحت عبر قصيدة النثر ، وعبر ما جعلته

نازك الملائكة مبررات لظهور قصيدة التفعيلة استجابة مع دواعي الحرية في التعبير، وعدم الارتهان لشكل سابق على تجربة النص؛ فجاءت استجابة الشعراء لذلك ولها بالحرية، فوجد طلائعهم بغيته في قصيدة النثر: محمد عبيد الحربي، فوزية أبو خالد، ولم يكن لبعضهم هذا الولع حين يعن له الحديث عن التجربة في مثل أحاديث؛ غيداء المنفى، علي الدميني، عبدالمحسن يوسف.

التشكيل المتجدد عبر الحوار:

من خلال الحديث عن المحاور السابقة يتضح أن النزوع لتشكيلات جديدة، ورؤية جديدة للإنسان والعالم كان يحدوه حوار عبر ملاحق ثقافية أسبقها المربد ثم الجزيرة ثم عكاظ ، ثم اقرأ

والأسماء المحركة لهذه الملاحق والمشرفة هي الأسماء المبدعة والناقدة: الدميني، العلي، السريحي، محمد جبر الحربي، عبدالله الصيخان، صالح الأشقر، وفي صحيفة الرياض سعد الحميدين.

وكان السريحي والشنطي والبازعي يتعاقبون على القراءات الإبداعية للنصوص الحداثية في الأندية وفي الملاحق الثقافية.

وكل هذا التفاعل يبرز حيوية التشكيل وفاعلية الحرية الإنسانية في نزوعها نحو التجدد ونحو تأويل جديد للعالم وإنتاج قراءة جديدة لهذا التأويل.

وأذكر في هذا الصدد جماعة (منطق النص) التي تحدث عنها الغذامي وكان من أعضائها على ما أذكر إضافة له بوصفه رئيسا: السريحي، الصيني، القرشي، عبده خال، عبدالمحسن يوسف، قينان الغامدي، ومن النصوص التي اجتمعنا لدراستها؛ قصيدة

لهاشم الجحدلي، وقصيدة (فاطمة) لعبد الله الصيخان . وقد أقامت الجماعة حفل تكريم توديعي للدكتور لطفي عبدالبديع بعد انتهاء عقده مع جامعة أم القرى.

وقد تبنى نادي جدة آنذاك بقيادة رئيسه عبد الفتاح أبو مدين شخصية هذا اللقاء ومعاونيه أعضاء النادي: الغذامي، السريحي، القدس، الشريف سلطان، عقد ندوة حوارية في هذا الإطار، كانت أول حدث من نوعه في أندية وجامعات المملكة، وكانت بعنوان (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) في الفترة من التاسع إلى الخامس عشر من الشهر الرابع عام (1409هـ) الموافق (19-24 من نوفمبر 1988م). ودُعي لهذه الندوة أسماء بارزة في التفاعل مع النظرية النقدية الحديثة من العالم العربي، ومن بعض جامعات المملكة ومن تلك الأسماء: لطفي عبد البديع، محمد برادة، عبدالملك مرتاض، حمادي صمود، كمال أبو ديب، مصطفى ناصف، صلاح فضل، عز الدين اسماعيل، محمد مريسي، الخطراوي، الهويمل، المعطاني، حمزة المزيني بالإضافة إلى المضيفين: الغذامي والسريحي.

وقد وثقت جلسات وأعمال هذه الندوة في مجلدين صدرا عن النادي.

الحداثة بساق واحدة:
قراءة في فكر الثمانينيات النقدي

معجب العدواني

مقدمـة:

تؤمن هذه الورقة بضرورة تقييم التجربة النقدية: الحداثة التي سادت في الثمانينيات الميلادية وأنتجت عددًا من الدراسات والسجالات والفعاليات التي كانت آنذاك خارجة عن المألوف، ومثلت كسرًا للمعتاد، وتفتيتًا للاتجاهات النقدية التقليدية. ومع كون المنطق العلمي لا يمكنه أن يشير إليها بوصفها مدرسة، ولا يعدها تيارًا متكاملًا له سماته وخصائصه، ولكن يمكن أن نطلق عليها حركة تمثلت اتجاهًا نقديًا مجددًا. ومن ثم فإن من التحرز العلمي أن نتوقف أولًا عند المفردة الأولى من هذا العنوان (الحداثة) الذي يبدو فضفاضًا إلى حد كبير، رغبةً في ترسيخ البعد العلمي بعيدًا عن الترسيخ المتداول، وهل كانت تحديثًا أم حداثة؟ ولعلي أتوقف هنا لأقول: إن هذا المصطلح يعني هنا التجربة النقدية التي قادت حركة تجديدية في الأدب السعودي، وحين التأمل في الإطار الزمني لهذه الحركة سنجد أن التحديث كان سابقًا لتلك الحقبة مع عدد من الرواد السابقين، ولكن المقصود منه هنا تلك المجموعة النقدية التي تواءم إيقاعها في الثمانينيات، وانطلقوا معتمدين على مناهج جديدة أسهمت في تحليل النص الشعري، كانت تلك الموجة الأولى لجيل الثمانينيات النقدي، وتعاضدت معها موجة أخرى

كانت مع صدور كتاب «الخطيئة والتكفير» لعبدالله الغذامي أولاً، فكتاب «الكتابة خارج الأقواس» سعيد السريحي ثانيًا، ثم كتاب «ثقافة الصحراء» لسعد البازعي، وما تلاها من مقالات وندوات، ووفقًا لما هو مألوف عن سمات الحداثة فإن هذه الحركة افتقدت شرط الحوارية، وكانت أحاديّة في تناولها النقدي، وفي تعاملها مع المناوئين، وكذلك في تعاملها البيني.

نلحظ أن متابعي حركة الحداثة يمثلون اتجاهين اثنين: قبول جاهل بلا تردد من المتابعين، أو رفض قاطع أكثر جهلًا من المناوئين؛ ذلك أن هذا اللقب (الحداثة) خضع لعمليات تجميل جعلته الأجمل لدى الفئة الأولى، والأقبح لدى الفئة الأخرى. استمدت حركة الحداثة سلطتها الرمزية من ذلك الصراع الذي تفوقت به على مناوئيها؛ لكن تلك الرمزية أضحت مجال صراع بين أعضاء الحركة نفسها، وتمثل ذلك في خروج أولي لبعض مبدعيها، وادعائهم أن نقاد الحركة قد اقتسموا (الكعكة)[1]؛ وتمثل الكعكة رأس المال الرمزي الذي حققه أولئك متضمنًا الشهرة الإعلامية، ومن ثم تصدر المشهد واعتراف المجال أو الحقل؛ في مؤسساته: الأندية الأدبية أو جمعيات الثقافة والفنون؛ ودعوات متواترة من جهات أكاديمية أو أهلية في الداخل والخارج. ولا يكون هذا الاعتراف إلا بشروط وفقًا لبورديو: فالخطاب ينبغي أن يصدر من الشخص الذي سمح له بأن يلقيه، أي عن هذا الذي عرف واعترف له، وأنه كفء جدير، كما ينبغي أن يُلقى في مقام مشروع، أي أمام المتلقي الشرعي، وأن يتخذ الخطاب نفسه الصورة الشرعية القانونية[2]؛ فتوفرت لهذه المجموعة شروط السلطة، وأصبح من

سماتها المتداولة جرأتها ونشاطها النقدي الفاعل خلال تلك الحقبة وما بعدها، وقيادتها دفة الحركة النقدية خلال عقدين من الزمن تقريبًا؛ وتميز عطاؤها بصفة عامة بما يأتي: الأطروحة الجديدة، التكثيف والاستمرارية، التركيز على الحقل الأدبي الواحد. ووفقا لذلك فإن هذا التحليل سيوجه إلى سياقات إنتاج هذه الفئة؛ إذ أضحى تحليل الخطاب النقدي في تلك الحقبة أمرًا ضروريًا، إذ يتناول محاور ذلك الخطاب ويحاول أن يكشف عيوبه، لنتفق في البدء على كون الاتجاه النقدي في حقبة الثمانينيات طرق ثلاثة دروس مهمة: التنظير النقدي، والنقد التطبيقي، والسجال مع مناوئي هذا الاتجاه النقدي.

لكن تلك الحركة النقدية المضيئة محليًا لم تنجح في تحقيق مستويات الوعي بأدنى مستويات الحداثة في ثلاثة أبعاد يمكن وصفها بالأُحاديّة، وهي: أُحاديّة التناول النقدي في اختيارها المدونة الشعرية، والسجال الظاهر مع التقليديين، والسجال المضمر بين أفراد الحركة نفسها.

البعد الأول: أُحاديّة التناول النقديّ:

في نظرة سريعة إلى الأعمال الأدبية التي ركزت عليها الحركة سنلحظها واقعة في أزمة التناول النقدي للمدونات الأدبية؛ إذ نلاحظ تركيزها على الشعر في أغلب درسها النقدي؛ ومع أن الاتجاه قد انصب على الشعر فإن الشعراء الذين حظوا بدراسات نقدية كانوا معدودين، إذ لم يكن كل الشعراء موقع الاهتمام، ولم تكن أشكال الشعر كلها موضع عناية؛ ولا تفسير لذلك إلا ما يوضحه

عبدالله الغذامي مصادفة بدون إعداد، ومصالح إعلامية لكلا المستفيدين؛ الشاعر والناقد: «تنوعت أجيال ما سميناه بالموجة الثانية الحداثية، والتي ابتدأت من أواخر الستينيات، وبرز فيها عدد من الشعراء ارتبطت أسماؤهم بقصيدة التفعيلة، ولقد توالد هذا الجيل عن شعراء تعاقبوا في دفعات وظهر في نهاية السبعينيات عدد من الشعراء، وأعقبتهم مجموعة ثالثة، وظهرت قصيدة النثر على يد جيل شعري شاب، وظهر عدد من الشاعرات الحداثيات بشكل لافت للنظر. إلا أن مجموعة من بين هؤلاء كلهم حظيت بعناية خاصة واحتوت تجربتهم على الاهتمام كله، وذلك بسبب تصادفها مع ظهور عدد من النقاد الشباب، وبسبب وجود مواقع لهم في الصحافة، واستفادوا من تحرك الأندية الأدبية وبعض جمعيات الثقافة»(3). يقرر الغذامي أولًا أن الحركة النقدية للحداثة اعتمدت على الشعر، ولم يذكر السرد في شهادته، وفي الوقت نفسه لم يكن كل الشعراء حاضرين في الدرس النقدي؛ إذ إن من عوامل السيطرة على الحقل المتنافس عليه؛ الاستفادة من الإعلام بوصفه ضامن الوصول إلى الجمهور، وطريق الشهرة؛ ويعني هذا بناء أُحاديّة ثانية تخلقت داخل الاتجاه الأُحاديّ العام؛ تتمثل في إهمال الشاعر الذي لا ينتمي إلى هذا الحقل، ولا يضيف إلى الحركة، وأفضت هذه الأُحاديّة الثانية إلى أُحاديّة أخرى؛ هي إهمال نموذج قصيدة النثر، وتكثيف التناول النقدي لشعر التفعيلة، ولا يعني ذلك كذلك بؤس ما أنجزت دراسته في الحركة، لكنه يشير إلى فكرة استبعاد وانتقاء أُحاديّة غير مسوغة، لما كان من الممكن أن يدرس نقديًا.

قد نجد تفسيرًا آخر يفسر إهمال النفعي (البراغماتي) في منجز الحركة، والتركيز على الجمالي الشعري الأحاديّ في تجربة الحركة النقدية، يتصل ذلك من خلال بناء ثنائية الناقد/ الشاعر، إذ لا يمكن تجاهل أن أولئك النقاد كانوا شعراء غير محترفين، لكنهم شعراء غير مشهورين في الشعر السعودي، وهم يعتزون بتجربتهم الشعرية ولو كانت مهملة، ويؤكدون ذلك في حواراتهم ولقاءاتهم، ويحيلنا هذا إلى أمرين اثنين: الأول عائد إلى دور الحقل نفسه في إشراك أقطاب الحركة؛ بإلقائهم الضوء على من يضيف شعريًا، وفي الوقت نفسه يحضر ما افتقده أولئك؛ يخضع الجميع وفقًا لذلك لبعد واحد يتمثل في ارتهانهم إلى الأُحاديّة؛ ذلك أن رؤيتهم للعالم كانت من منظور شعري تشكل من خلال عقود، أدى إلى جعل منظورهم في تلك الحقبة لا يتجاوز الشعر عند الاختيار، ولا يغادر منظور الشعراء للعالم عند الاستبصار.

أهملت الحركة الرواية فنًا (براجماتيًا) فاعلًا في تغيير المجتمعات، وفي صيغة أخرى: إن أولئك النقاد قد ارتكنوا إلى الفنون التقليدية، من جانب وأهملوا الفنون الحديثة من جانب آخر، ولعل أبرز مشكلات الفنون التقليدية تتمثل في كونها ترسخ للتجربة الجمالية في النص الإبداعي، وتهمل الفاعلية والنفعية، ولذا فإن الناتج من ذلك الدرس الثمانيني النقدي يظل مندرجًا في إطار الجمالي لا النفعي، وخاضعًا لمبدأ أن تلك الحركة كانت تلتزم الحداثة في تنظيرها النقدي لما هو تقليدي في مدوناتها المدروسة، فكان الشعر ولاسيما في أنموذجه التفعيلي أقصى ماوصلت إليه تجربتهم. وبالتأكيد كان هذا الشكل الصادم في المنجز الشعري

إبداعًا ونقدًا، لكنه يكشف عن إهمال واضح، وبصورة غير مقصودة، لمبادئ التعدد والحوارية التي تؤمن بالآخر المختلف في دينه أو مذهبه أو قبيلته. «فالحوارية الشكلانية التي تتجلى لغويًا في الأعمال الروائية، وتتمثل في حوار الخطابات داخل العمل الروائي تنعكس أيضاً في توجيه حواري ما بعد لغوي يتصل بكافة الخطابات»(4). ذلك الحوار الذي افتقدته الحركة نتيجة انغماس في آنية الدرس النقدي.

لعل هذا يقودنا إلى السؤال الآتي: هل توفرت النصوص الروائية في حقبة الثمانينيات؟ الإجابة نعم، هناك عدد من الأعمال الروائية المنجزة في الثمانينيات والمهملة نقديًا، زادت على خمس وثلاثين رواية بأقلام كتاب وكاتبات مثل: حمزة بوقري في «سقيفة الصفا 1983م»، وهدى الرشيد «عبث 1980م»، وعبدالرحمن منيف «الأشجار واغتيال مرزوق 1983م»، وآخرون(5). ولم تتقاطع حركة النقد مع إنتاج رجاء عالم إلا في منتصف التسعينيات في عمل طريق الحرير صادر (1995م)، مع أن عملها الروائي «أربعة صفر 1987م» قد حقق نجاحًا خارج المشهد السعودي بفوزه بجائزة معهد ابن طفيل من إسبانيا. ولعل ذلك يفسر مدى التهميش لفن الرواية آنذاك، حظيت في حوار جانبي بإجابة، أدركت مدى عفويتها، على سؤال توجهت به إلى أحد أساطين هذه الاتجاه وعرابيها: لم لم تتناولوا الرواية في تجربتكم؟ كانت الإجابة سريعة ومختصرة كسرعة هذه الحركة واختصارها: لم يكن هناك روائي في (شلتنا)!

ولا يفوتنا أن نذكر أن الاهتمام ببعض الأعمال السردية الأخرى؛ تحديدًا القصة القصيرة؛ قد اقتصر على الأعمال التي

تتبنى التكثيف في اللغة، القريبة من الشعر كانت محط اهتمام لها؛ يشير علي الشدوي إلى مجموعة عبده خال «حوار على بوابة الأرض» بوصفها مغرقة في اللغة؛ ويعيد السبب إلى تركيز النقاد آنذاك على اللغة، واللغة فقط[6].

كان تناول بعض نقاد هذه الحركة النقدية للأعمال الروائية محصورًا بعد غلبة الرواية في مرحلتي التسعينيات وما بعدها في اتجاهين اثنين: أحدهما التركيز على الأعمال التي لها صبغة شعرية، والتفاعل معها بصورة قوية؛ مثل روايتي «طريق الحرير» لرجاء عالم و«سقف الكفاية» لمحمد حسن علوان، ولا يجمع بين العملين السابقين سوى الشعرية المكثفة فيهما، التي عدّها نقاد الحركة أساسًا للتفاضل في الرواية، وسقفًا إبداعيًا للنموذج الروائي، ولا دافع لهذا الاتجاه سوى بقايا تمجيد نقدي سابق للشعر من شعراء سابقين، وتمثل للمرحلة نفسها. أما الاتجاه الاخر فيتجلى في تعليقات سريعة تمثلت أحكامًا سريعة نابعة من نماذج نقدية سلطوية على أعمال روائية مفردة، أو حكم نقدي على روائيين في مجموع أعمالهِم.

خضعت هذه الحركة النقدية إلى شرط الحقل الأُحاديّ المتنافس عليه؛ في توافقها مع الفن الأدبي السائد (الشعر)، وتركها الحواري الديالوجي الرواية، ولم تصدر عن تفعيل نقدي لهذا الفن إلا بعد دخول مرحلة التسعينيات، وكان الرهان على الشعري يتمثل في رهان على مضامين وقضايا تناولتها نصوص تلك الحقبة، والحركة بهذا تصدر إعلانا غير منشور يقرؤه كل من استوعب فكرها؛ ويكمن في أن الحداثة تكمن في الموضوع والمضمون بوصفه آنيًا لا الشكل والبناء بوصفه استمراريًا.

البعد الثاني: السجال الظاهر مع مناوئي الحركة:

إن الحقل الأدبي مجال لممارسة السلطة وفرض الهيمنة، ولذلك كان من استراتيجيات الحركة أن تقاوم العناصر الفاعلة والمؤسسات المنغمسة في الصراع الأدبي، وتحقق لها ذلك بالمواجهة مع تلك العناصر الفاعلة ضمن بنية الحقل؛ كان الصراع بين التقليديين وأعضاء حركة الحداثة صراعًا رمزيًا أثرته ظروف الهيمنة التي أوجدت ذلك الصراع الدامي بين فئتي: الطامحين والمهيمنين، كان الطامحون وهم أعضاء حركة الحداثة يمثلون الداخل الجديد الذي يدخل في صراع قائم مع المهيمنين الذين يحتكرون السلطة النوعية، والذين يحاولون الدفاع عن احتكارهم للرساميل الرمزية وفقًا لبورديو(7)، ويسعون إلى إقصاء المنافسين الجدد؛ وهذا ماتحقق لتلك الحركة بصفة مؤقتة؛ إذ كان هذا الصراع فرصة لتقديم إنتاجهم، ومن ثم بسط نفوذهم، مع أن تأثيراتهم كانت على فئات محدودة من الجمهور الأدبي، ذلك «أن ناقدا ما لا يمكنه أن يمارس أي تأثير على قرائه إلا بمقدار ما يمنحونه هذه السلطة، لأنهم متفقون بنيويا معه في رؤيتهم للعالم»(8).

من جانب آخر يقودنا ذلك إلى ما هو أهم: ما علامات غياب الحوار عن تلك التجربة؟ إن السجال غير العلمي في أثناء حدوث الصراعات الرمزية التي سادت في تلك الحقبة يؤكد غياب الحوار إلى حد كبير في التجربة السجالية بين هؤلاء النقاد وخصومهم؛ أولئك الخصوم الذين لا نشك في أحاديّتهم، ومع الإيمان أن سطوة الخصوم وقسوتهم ضد الحركة، قد قادت إلى مثل هذا

الغياب للحوار، واعتماد الرؤية الواحدة بناءً على آليات سجالية مختلفة، تبناها معظم أقطاب حركة الحداثة، فقد تجلت بعض الردود من مقالات الغذامي والعلي والسريحي، وقد اشترك جميع هؤلاء في الارتكان إلى آليات سجالية عامة، نابعة من السائد الذي يتبناه الاتجاه المخالف، ولعل أبرز تلك الآليات المشتركة: استثمار الخطاب الديني، وشتم الخصم والسخرية منه، والتهديد (إن عدتم عدنا)[9]، وتعد الآلية الأخيرة أبرز آليات الخطاب السّجالي المشتركة التي راجت بين التقليديين والحداثيين في ذلك السجال، لقد بنيت تلك الآلية على غلبة الحجة وقدرة المساجل على الرد قبل الشروع في الرد على الدعوى المضادة، الأمر الذي يُبرز الخصم في صورة من لا حجة له، وتأتي تأكيدًا للإصرار على المتابعة حتى النهاية، فتبدو حال المساجل كالمحارب الذي لا يكف عن القتال حتى ينتصر أو يموت.

البعد الثالث: السجال المضمر بين أفراد الحركة:

كانت المجموعة تشكل فريقًا واحدًا متجانسًا، يتوحد فيه الناقد والشاعر والصحفي، كما مثلته مجموعة (منطق النص) التي يمثل أفرادها هذا التجانس والاتفاق، لكنها تفتت؛ إذ كانت «صحوة ظرفية مؤقتة، لم تصمد لا كأسماء ولا كحركة نقدية، وذلك بسبب أن الشعراء الذين اعتمدت عليهم الحركة ما لبثوا أن تواروا عن المسرح، وكانوا ثلاثة شعراء رئيسين حظوا بالعناية والتركيز وكانوا يبشرون بجيل شعري توقع الجميع أنه سيؤسس لمجد شعري حداثي متصل، غير أن الوهج ما لبث أن انطفأ وذابت الحركة في أقل من

بضع سنوات، ولقد كانت خسارة ثقافية ضخمة مثلما كانت صدمة للنقاد الذين ارتبطوا عضوياً بها حتى لقد اختفى بعضهم وانطفأ آخرون»[10].

إن الشعور بالاطمئنان وعدم القلق، واحتكار رأس المال الرمزي لذلك الجيل، جعل أفرادها المتنافسين يبدؤون في محاولة الاستئثار بعلاقات القوة في الحقل نفسه، رغبة في امتلاك رأس المال الرمزي الذي حظيت به الحركة، فتحولت الحركة نفسها: اسمها ومنجزها والتنظير لها إلى مجال صراع رمزي، شارك فيه أعضاؤها من النقاد والشعراء، وأصبح كل وحد منهم مشروع صراع مع زملائه؛ فالغذامي يراهم تابعين لشعرائهم، ومتنقلين بلا هدف «كان شباب النقاد يجرون في إثر المبدعين من مدينة إلى مدينة ومن ندوة الى ندوة حاملين معهم القصيدة والشاعر في حفلة بهيجة وواسعة»[11]، ومحمد الثبيتي أحد الشعراء البارزين في المجموعة؛ يقول منتقدًا الغذامي: «أعيدك والقراء إلى مقدمة كتبها عن ديوان الشاعر حسين عرب، وهي مثبتة في مطلع الديوان. ومن يقرؤها ستتملكه الحيرة، إذ ليس من المنطق أن تكون هذه المقدمة بقلم هذا الناقد الكبير القادم بمنهجيات ونظريات غربية بنيوية وتفكيكية»، نظرًا إلى التقليدية والمدرسية التي كتب بها تلك المقدمة. ولا بأس بالتذكير بالقراءة العميقة لـ «انتهت» الواردة في نهاية نص للصيخان، نشر قبل سنوات في (عكاظ)، وظنها جزءًا من النص، فذهب يقرؤها نقديًا، وفي ملحق الأربعاء دبج سلسة مقالات عن بيت الشعر لعله «الناس للناس من بدو وحاضرة»، ولا تجد في قراءته ملمحًا يشير إلى البيت المذكور[12]. ومثل ذلك نراه في تعليل الغذامي تلاشي

الحركة بالقول: «والسبب هو قصر نفس أبطال الحركة، ومحدودية وعيهم الابداعي الثقافي.. لجأ بعضهم إلى الشعر العامي، وصمت آخرون»[13]، ويخصص السريحي بالقول: «تحدث السريحي مرة عن (أقلمة النقد) ويقصد بذلك أن يتكلم الناقد في كل بيئة حسب مستواها العلمي، كما يغير خطابه حسب الظرف الزماني والمكاني، وهذا يكشف عن حس مخبوء بظرفية المهمة، وأن الحركة مجرد تكتيك مرحلي، وليست مما يدخل في استراتيجيات المعرفة، وسيكون العلم والعقل والتحديث حينئذ ظرفيًا، ومتعدد الوجوه والاحتمالات»[14]. أما السريحي فصورة الغذامي لديه تمثل مزيجًا من الاعتدال والاستبعاد، فهو ليس «كتاب «حكاية الحداثة»، وبإمكاني أن أجتزئ هذا الكتاب، ثم يبقى الغذامي لا ينقصه بعد ذلك شيء رائدًا لا ينكر دوره عاقل ومُنصف، تنتابه حمى التمركز حول الذات حينًا، وتُعريه أكاذيب الأعراب حينًا، وأخال أن حكاية الحداثة، باعتبارها حكاية نتاج للتمركز حول الذات لا يبرئ من الوقوع في دائرة أكاذيب الأعراب، ولعل الغذامي كان فطنًا حينما سماها حكاية، فهي حكاية علينا أن نتقبلها كنص سردي لا تُلزمنا بتصديق ما فيها ولا تلزمه بتوثيق ما فيها»[15]. ويمضي السريحي في لقاء آخر ليؤكد مبدأ الاستبعاد السابق، لكنه بصورة هادئة» «لاأريد ان أدخل في مأزق الكتابة عن الحداثة حتى لا أكتب عن الذات، ولا أخاتل نفسي عندما أقع في (الوهم) ولو كان ظاهره الحياد والتواضع. لن أكتب عن الحداثة حتى لا أنفي الآخرين كما كتب حبيبي وصديقي عبدالله الغذامي «حكاية الحداثة» ولو كنت مكانه لكتبت حكايتي مع الحداثة. كم أحب الغذامي قبل كتابه وبعده،

ولكننا نختلف، وأقول: إن على الود أن لا يفسد لنا خلافا. أعتقد أن الغذامي تورط بكتابه، لأنه كتب من داخل الحركة التي ينتمي إليها. والذي حدث أنه نفى الكثير وجميل أن ينفي (السريحي) إلى الشعر! ومشكلة الكتاب أن الغذامي اختلق من أصحابه خصوماً لعدم وجود الخصوم الآخرين»[16]. إن المنافسة شرط للنجاح، لكنها تجاوزت إلى الاتهام والتقليل من منجز الآخرين، ولو كتب كل منهم عن الحداثة لرأينا فجوات وصراعات كبرى، تنبئ عنها منشورات الصحافة، ومدونات الكتب حتى الآن.

الخاتمـة:

تبدو العلاقة بين الأبعاد السابقة: التناول النقدي وسجال المعارضين وتفتيت الحركة علاقة تكاملية؛ فكما قاد التناول النقدي ظاهريًا إلى سجالات مختلفة مع أرباب التقليد الأدبي، ومن ثمّ إلى صراع أفراد المجموعة؛فإن التناول النقدي الأحاديّ يؤكد أن غياب الرواية عن منجز الحركة في تلك الحقبة، أوجد نسقًا مونولوجيًا أحاديًا قاد إلى سجال ظاهر مع التقليديين، وسجال مضمر بين أفراد الحركة، ما لبث أن برز للعيان بعد انتهائها.

وأخيرًا ينبغي القول: إن وصف حركة الحداثة بالأحادية في هذا البحث لا يقلل من منجزين، أراهما مهمين لها، إذ تناوب أفرادها في تقديم ذلك، وهما: التنظير النقدي الحديث، وتحمل أضرار كبيرة لحقت بأعضائها البارزين كالسريحي وعالي القرشي وغيرهم، وذلك نتيجة مؤامرات دامية من تيار تقليدي كسيح معرفيًا.

الهوامش

(1) ينظر: عبدالله الغذامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2004م، ص 92، نشرت في مقالة قبل ذلك بعنوان "جيل الكعكة"، جريدة الرياض، عدد 28449، الخميس 2002/4/4م.

(2) بيير بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة: عبدالسلام بنعبدالعالي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط 3، 2007م، ص 60.

(3) الغذامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، ص 92.

(4) Robyn McCallum، Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: The Dialogic Construction of Subjectivity، London: Routledge، 1999، p.13.

(5) صدر خلال هذا العقد ما يزيد على خمس وثلاثين رواية منها: عبدالله الجفري في «جزء من حلم 1984م» و «زمن يليق بنا 1989م»، وعلي محمد حسون «الطيبون والقاع 1984م»، وإبراهيم الناصر «غيوم الخريف 1988م»، عصام خوقير «الدوامة 1980م» و«زوجتي وأنا 1983م»، وحمد الراشد «إبحار في الزمن المر 1988م»، وبهية بوسبيت «درة من الأحساء 1988م»، وعبدالرحمن السويداء «العزوف 1986م»، وأمل شطا «غدًا أنسى 1980م»، و«لا عاش قلبي 1988م»، وعبدالعزيز الصقعبي «رائحة الفحم 1988م»، وعثمان الصوينع «دموع ناسك 1988م» و«الكنز الذهبي 1988م»، ومحمد عبده يماني «فتاة من حائل 1980م»، وخالد باطرفي «ما بعد الرماد 1985م»، وهادي أبو عامرية «الأشباح 1989م» و«الوظيفة حبيبتي 1985م»، وصفية عنبر «وهج من بين رماد السنين 1988م»، وفؤاد عنقاوي «تراب ودماء 1984م»، وغالب حمزة أبو الفرج «امرأة مختلفة 1983م»، وسلطان القحطاني «زائر المساء 1981م» و«طائر بلا جناح 1980م»، ينظر: حسن الحازمي وخالد اليوسف، الرواية: مدخل تاريخي ودراسة ببليوجرافية ببلومترية، الباحة، نادي الباحة الأدبي، 1429هـ، ص ص 93-152.

(6) علي فايع، «الشدوي يتهم الغذامي والسريحي بتشويه الحداثة»، جريدة الشرق، عدد 847، تاريخ 2014/3/30م.

(7) بورديو، العنف الرمزي: بحث في أصول علم الاجتماع التربوي، ترجمة: نظير جاهل، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994م، ص ص 89-92.

(8) بورديو، الرمز والسلطة، ص 60.

(9) ينظر: معجب العدواني وضياء الكعبي، الخطاب السجالي في الثقافة العربية: مقاربات تأويلية، بيروت، دار الانتشار العربي، 2014م، ص ص 22-35.

(10) الغذامي، ص 92.

(11) المرجع السابق، ص ص 175-176.

(12) علي الرباعي، «الثبيتي: رأى أن السريحي أكبر من الغذامي ... وسرد تفاصيل هروبه من الباب الخلفي لـ «أدبي جدة»، 2008/1/22م، 16363.

(13) الغذامي، ص ص 94-95.

(14) الغذامي، ص 93.

(15) محمد عويس، «السريحي: حَدَاثَة الغذامي لا تُبرئ من الوقوع في دائرة أكاذيب الأعراب» جريدة الحياة، 2011/2/2م.

(16) صالح السهيمي، «سعيد السرحي: الغذامي تورط بكتابه وجعل من أصحابه خصومًا» جريدة اليوم، عدد 16291، 2014/3/22م.

هوامش على متن المرحلة: الحركة الأدبية في المملكة من عام 1400 إلى عام 1410هـ

قــراءة وتقــويم

محمد صالح الشنطي

مدخــل:

لعلي لا أذهب بعيدا إذا قلت إنني من شهود هذه المرحلة التي مازالت وقائعها التي أتيح لي أن أشهدها على نحو ما أو أتابعها ماثلة في الذهن ، وربما كان استفتاء الذاكرة على ما في ذلك من محاذير أقدر على المساعدة في القبض على حرارة اللحظة التاريخية و طزاجتها ؛ وربما يكون ما دوّن من كتب وأبحاث ومقالات عاصما من التشتت، و لعل الهوامش التي أود تدوينها ستكون مجرد استدراكات ذاتية الطابع تجهد في أن تتسم بالموضوعية و الحياد ما أمكن من وجهة نظر صاحبها.

من المسلم به أن حقبة الثمانينيات حقبة مفصلية في تاريخ الثقافة في المملكة العربية السعودية ؛ بل ربما في العالم العربي أيضا، وقد أسس لهذه المرحلة جملة من المعطيات التاريخية والاجتماعية تمخّضت عنها ظواهر ثقافية، لعل أبرزها حركة التجديد (الحداثة) التي اكتسبت إيقاعا متسارعا في هذا العقد، فاحتدمت الحوارات حولها، وكان حصادها وفيرا في الشعر والسرد والدراما والنقد، وعلى الرغم مما يذهب إليه فريق من شباب النقاد – من أن «هذه الحداثة مجرد كذبة أدبية تضخمت بفعل تحرش التيار المحافظ؛ فالحداثيون ليس لهم مجد أدبي، والحداثة سؤال منزرع اجتماعيا وثقافيا وسياسيا واقتصاديا أما الأسماء فهي كذبة»[1] – فإن ثمة

حركة إبداعية و نقدية و فكرية أخذت في التبلور في هذه الحقبة التي أثمرت في عقدي الثمانينيات و التسعينيات الميلادية بعد أن انبثقت في السبعينيات متكئة على جذور لها بدأت منذ عشرينيات القرن الماضي.

وثمة آراء ناقدة أقل حدة ترى أن الحداثة لدى روادها في هذه الحقبة وقعت في أسر النمط سعيا إلى التصالح مع الرؤى الأخرى كما يرى عبد الله الرشيد الذي يقول :

«فإذا كانت الحداثة - في أحد وجوهها - تتبنى مفهوم التجاوز المستمر ورفض التشكيل النهائي (وهذا المفهوم أكثر المفاهيم الفلسفية شيوعا في أوساط الحداثيين العرب وفي مقدمتهم أدونيس، وهذا رأيي الذي لم أنفرد به؛ بل استقيته من أقاويل أصحابه) - فإن هذا الجيل - عدا تجارب محدودة - لم يستطع الخروج تماماً عن النموذج (وهذا يمكن أن ينطبق على عدد من شعراء التفعيلة العرب)، وظل استحضار النسق هو الغالب، وذلك نتيجة لامتزاج وعي الحداثة بالنموذج وتراث الانتظام»(2).

ويرى أن هذا النموذج يتمثل في ظواهر متعددة منها: الاحتفاظ بالوزن على الرغم من محاولات كسر نمطيته، فهناك حرص على الاحتفاظ بالإيقاع العالي وبالقافية عند عدد منهم، إضافة إلى بروز المرجعية التفعيلية مشيرا إلى ما ذهب إليه الدكتور سعد البازعي مومئا إلى توظيف الشاعر للشكل العمودي ضمن قصيدته التفعيلية كما فعل (عبدالله الصيخان) على سبيل المثال. ولم يكن ذلك من باب تمثّل النموذج؛ بل من باب كسر النمط والتوظيف الفني فيما أرى.

ومن الواضح – هنا أن الكاتب يتبنى مفهوما للحداثة يتجاوز مسألة التجديد منقطعا عن السياق التاريخي الذي انتظمت على نسقه حركة التجديد في المملكة العربية السعودية.

ويرى محمد الحرز في كتابه: (القصيدة وتحولات مفهوم الكتابة) أن ما يسمى بأزمة شعر الثمانينيات المتمثل في غياب البعض وعدم جدية البعض، وتذبذب المواقف يعود إلى مدى تمثل وعي الحداثة وكيفية إنتاج القصيدة من جهة، والمرجعيات الثقافية التي اعتمد عليها هذا الجيل من جهة أخرى.

ولست بصدد الرد علىهذه الآراء: ولكن الحصاد الذي جنته هذه السنون يقف شاهدا على ثراء الإبداع والنقد والفكر على حد سواء؛ وإذا كان من أبسط مفاهيم الحداثة أنها بلا معايير حدّية؛ فالتسلط عليها ومحاصرتها بالمقاييس و المواصفات يناقض طبيعتها، فضلا عن أنها ليست مسيّجة بالتحديد الزمني الصارم ولا بأسماء بعينها، وإن تفاوتت هذه الأسماء قوة وضعفا وعمقا وضحالة، وليس ثمة من يشك أن لها روّاد ومؤصّلون.

مفاهيم الحداثة:

تعتبر الحداثة هاجس مرحلة العقد الثامن من القرن الماضي، ولكن ليس ثمة إجماع على مفهوم واحد للحداثة، ويمكن تقصّي هذا المفهوم من وجهة نظر من عرفوا بالحداثيين، وهم بالتالي لم يجمعوا على مفهوم واحد مشترك، ومن وجهة نظر الخصوم الذين ناصبوها العداوة.

مفهوم الحداثة لدى الفريق الأول:

يرى فريق الواقعيين وفي مقدمتهم علي الدميني، الذي يصف الحداثةبأنها تعبير بشكل فني متقدم وجديد عن رؤيا متطورة للواقع، إذ يقول: «لا أعتبر الحداثة شكلا فقط ولا مضمونا فقط «بل هي عنده دم متحقق من خلال الشكل تطور للواقع في سياقه التاريخي من خلال الفن[3] وأن الحداثة وعي التجديد في الكتابة عبر تمثيل رؤياها التغييرية الشاملة في مرجعياتها الفكرية والفلسفية والاجتماعية والفنية[4].

ويرى أن ما تنطوي عليه من مرجعيات في أبعادها الفلسفية والفكرية والجمالية يفتح الباب أمام جهنم من التفاصيل ويغوي كل منا بالادعاء بمشروعية سك مصطلحه الخاص، وفي اعتقادي أن الحداثة بهذا المفهوم هي التي اعتمدها الواقعيون في مجملهم، وهذا ما نجده متحققا في تعريفات معظم من قارب الحداثة من هذا التيار مثل محمد العلي، كما أوضحها في رده على عوض القرني التي نشرت تحت عنوان: (قراءة ساخنة في كتاب بارد)[5].

ويؤكد الفريق الثاني من الحداثيين، وفي مقدمتهم الغذامي، أن الحداثة نتاج التراكم عبر الموروث الإبداعي، وأن الحداثة مظهر من مظاهر السيرورة التي تؤلف، والديمومة التي هي الرابط الجدلي بين ما كان، وما هو كائن[6].

ويرى سعيد السريحي، أن الحداثة ينبغي أن يكون فيها نوع من الفردانية، رؤية العالم من خلال وعيك، وأنك تفقد من هذه الفردانية بقدر ما تشترك مع الآخرين، لذلك شرط الحداثة ألانتفق حولها[7].

وفي نهاية المطاف فإن كلا الفريقين انتهى إلى أن الحداثة هي التجديد الواعي، وإن كان ما أشار إليه سعيد السريحي، فيما يتعلق بالفردانية يبدو خارج هذا السياق؛ ولكنه في الواقع يندرج في إطار وعي التجديد، وقد تميز الفريق الواقعي بإعلائه من شأن الزمن وحرصه على البقاء في السياق التاريخي.

موقف المحافظين من الحداثة:

أما خصوم الحداثة وفي الطليعة منهم المرحوم محمد مليباري فيسوّي بين الحداثي والشيوعي والوجودي والبهائي، وهم في كهف فكري مزدحم بأسباب الإلحاد والمروق والتمرد على الانتماء القومي[8] ومنهم من يرى أن أخطر ما في الحداثة أن العدمية أضحت شرطا من شروطها[9].

أما عوض القرني، فيذهب بعيدا ليسدّ الطريق أمام من يرى أن الحداثة إنجاز تراكمي يبدأ من التراث وينتهي إليه، فيشير إلى أنها مذهب فكري غربي، ولد ونشأ في الغرب وأن الحداثيين العرب حاولوا بشتى الطرق أن يجدوا لحداثتهم جذورا في التاريخ الإسلامي، فما أسعفهم إلّا من كان على شاكلتهم ممن كان ملحدا أو فاسقا أو ماجنا، مثل الحلاج وابن عربي وبشار وابن الراوندي والمعري والقرامطة وثورة الزنج. وفي ذلك اتهام خطير أحدث ردة فعل قوية أججت السجال فتحول إلى خصومة[10].

وقد اعتبرت الحداثة حربا على الإسلام وأنها مولود غير طبيعي، وأنها تنال من التراث، وأعتقد أن ذلك ناجم عن الخلط المزدوج بين المجددين في السياق المحلي الذين يلتزمون بعقيدة

وثقافة البلاد وبين شطط وغلو بعض الحداثيين العرب، وكذلك الخلط بين الحداثة الفنية الإبداعية والحداثة الفلسفية المذهبية، فإن أغلب الحداثيين المحليين أدباء ونقاد ومن الشعراء والسرديين، ولا علاقة لهم بالتمذهب الفكري.

وإذا كان للحداثة مرجعياتها المحلية التي بسطت مفاهيمها كما تصوّره أعلامها فإن تاريخها لم يكتب بعد على نحو علمي موضوعي، على الرغم من صدور بعض الكتب والبحوث التي لم يزعم أصحابها أنهم يؤرخون لها؛ بل شاعت في بعضها روح سجالية لا تتفق والرؤية العلمية الموضوعية، وإن كان هذا أمر طبيعي في مثل هذه الظروف التي مرت بها حركة التجديد.

جذور الحركة التجديدية (الحداثة العربية والحداثة المحلية):

لعله من غير الممكن فصل حركة الحداثة في المملكة عن جذرها العربي، وإذا أردنا أن نتحقق من ذلك يمكننا الرجوع إلى ما أشار إليه عزيز ضياء[11] من أنه ولفيف من رفاقه كانوا يجتمعون لقراءة آخر ما يصل إليهم من إصدارات في مصر، ويتحاورون فيما بينهم حول هذه الإصدارات، وهؤلاء الرفاق في مجملهم هم من ارتاد أرضا بكرا تم البناء عليها فيما بعد.

في مرحلة الستينيات التي كنت ممن شهد مدها في أوجها في الستينيات الميلادية في مصر أثناء دراستي الجامعية الأولى كانت الحركة التجديدية قد بلغت ذروتها في تلك الحقبة، حيث تعددت المنابر الثقافية؛ فكانت تيارات الفكر والأدب تتوزع هذه المنابر: مجلة الطليعة التي كان يرأسها لطفي الخولي تتجه يسارا،

وكانت مجلة الفكر المعاصر تولّي وجهها شطر الوجودية ويرأسها زكي نجيب محمود الذي استضاف (جان بول سارتر) فيلسوف الوجودية ومعه رفيقته (سيمون دي بفوار) وكانت مجلة الهلال والمجلات المتخصصة، مثل مجلة شعر والقصة والمسرح والفنون الشعبية وملاحق الأهرام والأخبار والجمهورية الثقافية في الوقت الذي كانت تصدر فيه الآداب ومواقف وشعر في بيروت، ومجلة الأفق الجديد في القدس وغيرها من المجلات في العراق وسوريا، وكان مسرح نعمان عاشور وتوفيق الحكيم وعلي سالم ولطفي الخولي ونجيب سرور ومسرح رشاد رشدي وغيرهم يشغل نقاد الأدب في تلك الحقبة، وكان نجيب محفوظ ينشر أكثر رواياته إثارة للجدل (أولاد حارتنا) و(اللص والكلاب) و(السمان والخريف) في الوقت الذي كان ينشط فيه سهيل إدريس روائيا في لبنان وغسان كنفاني في الشتات الفلسطيني، وغادة السمان في لبنان وجبرا إبراهيم جبرا في العراق وأقرانهم في حواضر الثقافة العربية.

ولم تكن الحركة الأدبية في إرهاصاتها التجديدية بمنأى عن ذلك كله، فقد نشط شعراء مثل محمد حسن عواد وحمزة شحاتة وكان الجدل بين أنصار القديم والجديد قد احتدم منذ عشرينيات القرن الماضي، فإن ثمة من يرى أن «أنضج الإسهامات المبكرة والمتميزة في كتابة الشعر الحر، والتي جمعت بين تشكّل الوعي المغاير، والمقدرة الإبداعية على تمثله، فقد توفرت في شعر عبدالرحمن المنصور، من حيث تشكيل مساحة الصورة الشعرية الواسعة، وحساسية توزيع العبارة الشعرية، وبناء المعادل الموضوعي للشحنة الشعورية، والانهمام بالحس الاجتماعي، والانتباه الواعي

للمستجدات الفكرية والسياسية. وقد احتفى به العلامة حمد الجاسر حيث نشر قصيدته الموسومة بـ «ميلاد إنسان» في العدد الأول من مجلة اليمامة التي أصدرها الجاسر في عام 1952م، كما نشرت له جريدة «الفجر الجديد» في الخبر عام 1954م عدداً من قصائده»(12).

ومثل هذا القول يعبر عن حقيقة بالغة الأهمية، وهي أن حركة التجديد في العالم العربي متواصلة مترابطة؛ ولكن تجلياتها متفاوتة كما وكيفا، من هنا كان التأريخ لحركة الحداثة في السعودية لا يمكن أن يكون بمعزل عن التجديد في العالم العربي بغض النظر عن مسألة الخصوصية، وهو ما أغفله بعض من قارب هذا الموضوع أو مر عليه مرور الكرام.

إن ما حدث من حراك ثقافي في عقد السبعينيات في المملكة العربية السعودية من حيث لمعان نجم غازي القصيبي الشاعر المتميز الذي شغل شرائح واسعة من المثقفين فكان أقرب إلى أن يكون شاعرا ذا قاعدة جماهيرية ثقافية واسعة شبيهة بتلك التي تبوأها نزار قباني الذي ولج إلى باب الحداثة الشعرية من باب اللغة، وهو ما امتاز به غازي القصيبي، ثم محمد العلي الذي كان أقرب إلى الشعراء المجددين من الرعيل الأول، مثل بدر شاكر السياب وصلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي، بينما كان محمد العلي يذهب بعيدا في مضمار الحداثة الشعرية.

لقد بدأت الحداثة الشعرية في المملكة العربية السعودية على نحو مختلف بعض الشيء؛ ولكنها لم تبعد كثيرا عما كانت عليه

الحداثة العربية، وإذا كان هناك من يرى أن الحداثة في المملكة العربية السعودية كانت تتعلق بالتحرر من الأوزان الشعرية التقليدية بدءاً بشعر التفعيلة، وهذا الذي بدأت به حركة التجديد في العالم العربي، ولازلت أذكر ذلك الجدل الذي احتدم حول الشعر الحر (شعر التفعيلة) بين المؤيدين والمخالفين في صفحة الأدب التي كان يشرف على تحريرها الدكتور سمير سرحان في إحدى الصحف السعودية و أظنها عكاظ إن لم تخني الذاكرة، وذلك إبان حقبة السبعينيات.

في تلك الفترة تسارع إيقاع التجديد فكانت الأمسيات الشعرية و القصصية، وأذكر أن أولى تلك الأمسيات الشعرية والقصصية والنقدية التي كانت قد بدأت تنتشر في الأندية الأدبية وفروع الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون أمسية شعرية، دعيت إليها عقدت في فرع الجمعية العربية السعودية للثقافة و الفنون في الأحساء حول ديوان (عندما يسقط العراف)للشاعر أحمد الصالح (مسافر) التي صدرت عام (1978م)، وكان من شهود تلك الأمسية محمد نصر الله، الذي كان يحرر مع عبدالله الماجد الصفحة الثقافية في جريدة الرياض، وهذه الصفحة كانت معنية بالتجديد، وأذكر أن الدكتور أحمد الضبيب، كان من الذين يكتبون في هذه الصفحة وكان قد نشر موضوعا عن اللهجات أثار بعض الجدل حوله، وكان هناك كوكبة من الأكاديميين الذين أسسوا لهذه الحركة، ومن أبرزهم منصور الحازمي وعزت خطاب، وهم من الرعيل الأول من الأساتذة الذين ابتعثوا إلى الخارج وعادوا لينهضوا بمهمات التدريس في جامعة الملك سعود.

وفي حقبة السبعينيات ظهرت المجموعات القصصية التي نحت منحى جديدا في بناء القصة القصيرة، ومنها مجموعة محمد علوان (الخبز والصمت) التي صدرت عام (1978م) متزامنة مع صدور المجموعة الشعرية لأحمد الصالح ومجموعة جارالله الحميد وسباعي عثمان، ومجموعات أخرى لمحمد علوان وحسن النعمي مؤسسين لموجة من النتاج الإبداعي في هذا المجال؛ ولا أتفق مع ماجاء في كتاب الدكتور الغذامي (حكاية الحداثة) عن دور السرد القصصي الهامشي في حركة التجديد؛ فإنه وإن كان قد انصب الاهتمام النقدي على الشعر في الدرجة الأولى فإن القصة قد احتلت مساحة مهمة من الحركة الإبداعية الجديدة، وثمة من يؤكد دور القصة القصيرة في مراحل الانتقال التي تمر بها الشعوب في تحولاتها المجتمعية، وقد شهدت مصر نموا كبيرا في إبداع القصة القصيرة.

مرجعيات الحداثة:

ثمة مرجعيتان رئيستان للحداثة: إحداهما تتبنى الرؤية النقدية في مظانّها الغربية مع فلسفتها التي اتكأت عليها، والثانية اعتمدت الواقعية فكرا ومنهجا مع ما آلت إليه من تطورات في الإطار الفكري النقدي. تتفق هاتان المرجعيتان على ضرورة التحرر من أسر التقليد والانفتاح على الثقافة المعاصرة وإنجازاتها الإبداعية والنقدية.

وربما كان من الممكن مقاربة أهم المرجعيات التي تؤسس للتجديد في هذه المرحلة، وهو ما يحتاج إلى بحوث موسعة تتوغّل في مصادرها المعرفية على نحو يجلو معالمها، ولهذا فإنني - هنا

- سأعرض لبعض جوانب المدوّنة النقدية السعودية فحسب، ملمّا ببعض مؤشراتها دون إيغال في تفاصيلها، مقاربا لخطوطها العريضة، ولعل أبرزها كتاب (الخطيئة والتكفير)[13] الذي صدر في منتصف الثمانينيات، وشغل الساحة الأدبية زمنا ليس باليسير؛ بل تجاوزها إلى شرائح مجتمعية و ثقافية أخرى. وهذا الكتاب -كما هو معرف - وكما يتضح من عنوانه الفرعي يحاول التأسيس لنظرية نقدية عربية حديثة غير منبتة الصلة بالتراث مستهدية بالنظريات النقدية الغربية ، تتقاطع معها و مع التراث على حد سواء؛ ولم تكن ثمة مشكلة تذكر مع الجوانب النظرية، ولكن المشكلة مع التطبيق على قصيدة حمزة شحاتة التي تحولت في التطبيق إلى نص إشكالي حينما حاول الناقد أن يتمثل من خلاله نموذجا يبني عليه، وهذا النموذج (قصة آدم عليه السلام و خروجه من الجنة بعد أن أكل من الشجرة المحرمة) ولربما كان اختياره لهذا النموذج علاقة بما أثير حوله من ضجيج، فضلا عن العنوان الذي التبس على البعض فربطوا بينه و بين بعض المسلمات العقدية في الديانة المسيحية، وهوما لا علاقة للكتاب به من قريب أو بعيد.

على أن أهم طروحاته تتمثل في نظرية البيان ونظرية القراءة وتفسير الشعر بالشعر التي حاول أن ينطلق منها جامعا بين مدارس متعددة من البنيوية والسيمولوجية إلى التفكيكية؛ وكانت مقولة الدلالة العائمة من أهم المقولات المثيرة للجدل؛ وهي ترتبط بالتفكيكية كما هو المصطلح السائد لدى بعض النقاد أو التقويض، وأصحاب هذا المصطلح يأخذون على مصطلح التفكيك التباسه بمفهوم رينيه ديكارت وميكانيكية تفكيكه للمفاهيم التي تنطوي

على البناء بعد التفكيك؛ فـ (ديريدا) يرى في مسألة إعادة البناء فكرا غائيا يماثل الفكر الذي يسعى إلى تقويضه، والتقويضية - كما يراها - تقوم على القراءة التقليدية، وأخرى مضادة لها تسعى إلى نقض ما انطوت عليه باستكشاف التناقضات في النص المدروس؛ فالقراءة التقويضية تقوم على كشف ما يخفيه النص محاولا إظهار نقيضه عبر مايسميه بـ (التمركز المنطقي) وما إلى ذلك؛ وتحويل الكلمة إلى إشارة عائمة يرتبط بمفهوم الأثر والانمحاء فكلما ظهر الأثر ارتبط بالانمحاء ليتأسس بديل له يكون معرضا للانمحاء، وهكذا فليس ثمة ثبات للمعنى عبر هذه الدوامة (فالمصطلح يجمع بين جميع معاني الاختلاف العادي إضافة إلى كل دلالات التأجيل والإرجاء)(14).

وقد حاول الدكتور الغذامي أن ينأى بمنهجه عن الطريقة التي تلقى بها البنيويون العرب هذا المنهج في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات عبر المثاقفة والترجمة والتبادل الثقافي والتعلّم في جامعات أوربا. وكانت بداية بروز البنيوية في الخطاب النقدي العربي عبر الترجمات والتأليف على النحو الذي انتهجه (صلاح فضل، وفؤاد زكريا، وفؤاد أبو منصور، وريمون طحان، ومحمد الحناش، وعبدالسلام المسدي، وميشال زكريا، وتمام حسان، وحسين الواد، وكمال أبو ديب....)، ومن ثم تحولت البنيوية إلى جهاز مفهومي وإجرائي نقدي اعتمد في ميدان التحليل للنصوص الشعرية والسردية. من هنا كانت جهود الغذامي مسبوقة عربيا، ربما بطريقة مغايرة للأسلوب الذي انتهجه الآخرون على نحو ما؛ فصلاح فضل كان قد أصدر الطبعة الثالثة من كتابه (نظرية

البنائية في النقد الأدبي)[15] وكان كمال أبو ديب قد أصدر الطبعة الثالثة من كتابه (جدلية الخفاء والتجلي)[16] وكانت خالدة سعيد قد أصدرت كتابها (حركية الإبداع) الذي اتكأت فيه على البنيوية منهجا في التطبيق على نحو ما[17] وصدر كتاب (في معرفة النص) ليمنى العيد، وهو يعرض أيضا للمفاهيم البنيوية[18] وصدر كتاب (بناء الرواية) لسيزا قاسم في تلك الآونة، وصدرت ترجمة كتاب (البنيوية) لجان بياجيه (1985م)[19].

وكانت يمنى العيد، قد حددت منهجها البنائي في دراستها المشار إليها؛ أما «سيزا قاسم» فأشارت إلى «جيرار جينيت» و«أزبنسكي» في دراساتها وعمدت إلى التطبيق في كتابها بناء الرواية الذي احتوى على دراسة مقارنة بين ثلاثية جالزورذي (آل فورسايت) وثلاثية نجيب محفوظ، في حين اقتصرت دراسات الغذامي على الشعر، وبدا وكأنه يؤسس مفاهيم البنيوية اتكاء على مصادرها الغربية دون أن يعتدّ بما قدمه النقاد العرب في تلقيهم للمدارس النقدية الغربية فبدا وكأنه يغرف من المنبع غير مكترث بمصطلحات البنيويين العرب الآخرين، فضلا عن أنه كان يحاول العثور على جذور تراثية، وهذا ما جعله يبدو مختلفا فكانت الحفاوة التي استقبل بها غير مسبوقة في جوانبها الإيجابية والسلبية، خصوصا في مجتمع محافظ.

المنابر الحداثية:

وكان فكر الحداثة قد أحدث منابر لها في وقت مبكر ، فكانت مجلة (فصول) القاهرية التي أولت اهتماما واسعا للمدارس

النقدية الحديثة في الثمانينيات، وكذلك مجلة (الكاتب) ومجلة (الفكر المعاصر) التي كان يرأس تحريرها زكي نجيب محمود في الستينيات، ومجلة (الطليعة) التي كان يرأسها لطفي الخولي، ومجلات أخرى متخصصة في الأنواع الأدبية، مثل مجلة (المسرح) ومجلة (الشعر) ومجلة (القصة) ومجلة (الفنون الشعبية)، والمجلات الأخرى التي ظهرت في لبنان (مجلة الآداب ومجلة شعر ومجلة مواقف) وسوريا والعراق والأردن التي ظهرت فيها مجلة (الأفق الجديد) في وقت مبكر في الستينيات قد تبنت الفكر النقدي الحداثي؛ وكثير من الصفحات الأدبية في الصحف اليومية والمجلات غير المتخصصة ؛ فضلا عن الروابط والأندية والملتقيات الأدبية، وفي المملكة أسس ما يناظرها من منابر ثقافية كالأندية والجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون وفروعها والمحافل والملتقيات والمؤتمرات الأدبية التي احتشد فيها أساتذة كبار وأعلام ومفكرون، ولعل أشهرها مهرجان الجنادرية، وذلك في السبعينيات الميلادية التي مهد للحركة التجديدية التي اندلعت في الثمانينيات.

وهذه المنابر هي التي أسهمت في إخصاب الحوارات حول الحركة الأدبية الجديدة التي كان كتاب الغذامي من أشهر محاورها، وكان يحاول أن يختط نهجه الخاص ، فلم يعنه أن يكون ضمن هذا التيار العريض، وذلك من خلال تأكيده على تراثية الجذور - وإن كان كمال أبوديب، قد أسس لذلك من قبل في كتابه (الخفاء والتجلي) مستدعيا نظرية النظم عند عبدالقاهر الجرجاني، ومن ثم حاول تطبيق المنهج البنيوي على الشعر الجاهلي فيما بعد - ولكن الغذامي

ذهب بعيدا في استحضاره للجذور التراثية عند النقاد والفلاسفة وعلماء السريعة والمفكرين فبرز كممثل لمدرسةقائمة بذاتها.

وقد كتب عنه ما لا يقل عن مائتي مقالة وفقا لما أشار إليه الغذامي نفسه، وصدرت كتب تناقشه وتتعاطى مع طروحاته بالإضافة إلى الأشرطة والخطب بحسب ما أشار المؤلف.

وليس من شك أن الدكتور سعيد السريحي في كتابه (الكتابة خارج الأقواس)[20] الذي أثار فيه عددا من القضايا من بينها إشكالية الغموض في القصيدة الجديدة والقصة القصيدة وبعض الدراسات التطبيقية للشعر والقصة، كان ممن اخترقوا جدران التقليد وأسسوا للمشروع الجديد، وهو من أعلام تلك الحقبة الذين نافحوا عن هذا المشروع وكرّسوا مفاهيمه حيث أثارت أطروحته للدكتوراه الكثير من الجدل كما هو معروف، ولم تكن كتبه الأخرى تقل أهمية.

وكتابات الدكتور عالي القرشي (دلالة الألفاظ) التي صدرت في كتابه (أنا واللغة) وكتبه الأخرى والدكتور محمود الصيني وعابد خزندار، وخصوصا كتابه (الإبداع) وكوكبة أخرى غير منكورةالجهد شاركت في تزعم الدعوة إلى التجديد بغض النظر عن المصطلحات، وفي الجانب الآخر كانت كتابات محمد العلي وعلي الدميني وسعد البازعي وفائز أبا، تسهم بشكل فاعل.

ثقافة الصحراء:

وفي مقابل كتاب (الخطيئة والتكفير) والكتب الأخرى لأعلام الحركة التجديدية كان كتاب (ثقافة الصحراء)[21] يطرح فكرا

تجديديا واقعيا اجتماعيا، وعمل على تأسيس تصور واضح لمهمة النقد في تلك المرحلة، فيرى ضرورة طرح الأسئلة الفكرية والثقافية والإبداعية لتلك المرحلة لاستجلائها وتقصّي القيم الفنية التي تقوم عليها، ويرى أنه لابد من صياغة الأطر النظرية وربط الإبداع بالنسيج المعقد للثقافة عموما، وقد عالج ثنائية الشفوي والمكتوب، وقد تحدث في (ثقافة الصحراء) عن أثر البيئة الجغرافية والظواهر الثقافية التي نتجت عن الوعي بهذه البيئة، وقد عمد في سلسلة من المقالات أن يقدم تصوره للعديد من القضايا المتصلة بطريقة مقاربة النصوص والقضايا التي تتصل باللغة الأدبية والتراث، ولعل ما يلفت الانتباه تحذيره من خطر المعرفة وسيطرتها على النقد؛ ولعل ذلك يبدو مخالفا لما أولاه الغذامي من أهمية للمعرفة النظرية التي جعل من اختيار النصوص التطبيقية وسيلة لإثبات فرضياتها.

وقد رأى البعض أنها قراءة إسقاطية، وليست قراءة تفاعلية، وأنها اتكأت على البحث عن الهوية، فهي ثقافة مغايرة لما هو سائد، فقد علق محمد الحرز على قول البازعي «بدو الجزيرة العربية نزحوا إلى المدينة مصطحبين ثقافة الصحراء» بقوله: «العكس صحيح، ثم إشارة إلى أن هذه الثقافة عصية على الفهم .وقد اعترض حسين بافقيه على ما وصفه بإيمان البازعي بـ (الحتمية الجغرافية) دون أن يلتفت إلى التضاريس المختلفة لها، ودون أن يقف عند التنوع الثقافي لبيئاتها المختلفة، وثمة من رأى أنه يساير كتابا محليين مثل سعد الصويان الذي يرى أن ثقافة الصحراء المحرك الإبداعي لأدب الحداثة، وأنها تساير أيضا مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة في إيجاد الصيغة التي تناسب التحديث الأدبي بالتوجه إلى

الماضي للبحث عن بدائل للسرد السائد ومقاومة المركزية العربية في الثقافة[23].

وهذا ما ذهب إليه سعيد السريحي حين أشار في حديثه عن كتاب (وحي الصحراء) إلى أن المعضلة التي لم تكن تغيب عن جامعي ماجاء في الكتاب ما لمسوه من هيمنة المراكز الثقافية العربية وتماهي الصوت الحجازي في جلبة تلك الأصوات على حد تعبيره، وأشار إلى ما قاله طه حسين عن حاجة أدب الحجاز إلى تكوين شخصية أدبية لأن أدباء الحجاز تلاميذ للسوريين والمهجريين ومثلهم العليا في الأدب يلتمسونها عند الريحاني وجبران خليل جبران ومن إليهما، و يرى السريحي أن الصحراء علامة نفي وإثبات محو وكتابة، نفي لانتماء أدب الحجاز إلى الحواضر العربية وإثبات لانتمائها إلى بعد آخر، واستشهد بما دار بين عبدالقدوس الأنصاري وحسين سرحان من سجال حول التأثر بالثقافة المصرية وضرورة العودة إلى الأدب العربي في أصالته وقوته.

ويقارن السريحي بين كتاب (ثقافة الصحراء) وما صدر قبله بستين عاما وهو كتاب (وحي الصحراء) مشيرا إلى ما قاله سعد البازعي في مقدمة كتابه: «قد لا يكون فهمي أو تطبيقي لثقافة الصحراء منسجما تماما مع أسس هذا الإطار النقدي، خاصة وأنها تمتزج لدي مع نمطي الشفوية والكتابية أو تتضمنها على أقل تقدير».

وأشار إلى من سبق البازعي إلى هذا المصطلح وأسس له وهو عبدالله نور «نحتاج في السعودية على وجه الخصوص إلى ثقافة

الصحراء لأنها هي تراثنا الخصوصي الذي يجعلنا في دائرة الثقافة العربية العالمية» وقد أشارت ثقافة الصحراء إلى أدب الحداثة[24].

ولعله من المفيد أن أشير إلى أن مصطلح ثقافة الصحراء ليس مصطلحا محليا فحسب؛ بل إن زكي نجيب محمود تحدث عن ثقافة الصحراء بوصفها مصطلحا عربيا. ثم إن ثقافة الصحراء لاترتبط بالجغرافيا أو الطوبغرافيا، فهي تتجاوز ذلك إلى جملة من الخصائص الأصيلة التي تتعلق بالطبيعة الإنسانية حيث الفضاءات الفسيحة والأمداء الواسعة والبساطة واليسر والسماحة والاستشراف؛ بل إنها تتجاوز السيسيولوجيا والإنثروبولوجيا، والسلوك الإنساني فعلى الرغم من أن الصحراء هي المساحة الأوسع في خارطة الوطن العربي فإن ثقافتها تجاوزت هذا المفهوم الجغرافيا حتى في ظل الهجرات من وإلى الصحراء.

رواد بلا مؤلفات:

وكان محمد العلي - وهو من الرواد المتقدمين زمنيا - بوصفه شاعرا مجددا ومفكرا اجتماعيا عبر حواراته وكتاباته وأشعاره يطرح رؤى تجديدية على طريقته الخاصة؛ ولم تكن رؤيته الواقعية مغلولة بقيود مذهبية أو أيديولوجية، فهو لا يحد النص بحدود الواقع الاجتماعي؛ بل يرى أن النص رؤية وجدانية جمالية للإنسان والكون والحياة في رنوه إلى المستقبل، ويؤكد على منهج نصوصي يعتمد على استنطاق اللغة ومفاتيحها الصورة والإيقاع والمعجم؛ وهو يركز على التشكيل الجمالي بوصفه مفتاح الدلالة واستكشاف

الرؤية الاجتماعية للمبدع ويركز على السياق التاريخي ؛ ولكن زهد الكاتب في التأليف والنشر شتت مرجعياته النقدية ورؤيته الجديدة؛ ولكنه يتفق مع حركة الحداثة في رؤيته النصوصية .

أما على الدميني فكان شاعرا و ناقدا أسهم بكتاباته النقدية وأشعاره في تلك الحقبة في بسطه لموقفه الداعي إلى التجديد، فهو يرى أن ثمة جدلا بين المبدع وزمنه المعاش ضمن شروط العملية الإبداعية فيجمع في ذلك بين الموضوعية التاريخية والذات المبدعة ، والواقع في تصوره ليس الواقع الجزئي؛ بل ينظر إليه في كليته، ويقرن بين حركية رؤية الشاعر للعالم وموقفه من تطور المجتمع.

الأكاديميون:

وفي الوسط كان الأكاديميون الرواد ، وأبرزهم منصور الحازمي وعزت خطاب بكتاباتهم النقدية وكتبهم يحتلون مساحة مهمة في المرحلة، كانوا يمثلون موقفا وسطيا معتدلا.

وكان ثمة أسماء يمكن أن يصنف موقفها بالتردد؛ فهي تسهم في الحركة الثقافية، ولكنها تحاول أن تنحاز إلى المحافظين في الوقت الذي تحاول فيه استيعاب الموجة الحديثة واحتواءها. ولم يكن فريق من الأساتذة الجامعيين العرب المؤثرين – نقادا ولغويين وباحثين من الذين يعملون في الجامعات السعودية أو يترددون على المؤتمرات والمحافل والأندية – بمعزل عن التأثير في متن الحركة التجديدية في الثمانينيات، ومنهم أساتذة كبار مثل لطفي عبدالبديع ومصطفى ناصف وشكري عياد وأحمد كمال زكي وعلي البطل وسعد مصلوح زكي نجيب محمود وكمال أبو ديب وعز الدين إسماعيل وجابر

عصفور ومحمد برادة وعبدالسلام المسدي وخليل العمايرة فضلا عن كثير من الأساتذة من المغرب العربي الكبير الذين كان يستضيفهم نادي جدة الثقافي، فكان مشهد الثمانينيات محتشدا بهذه الأسماء الكبيرة الذين كانوا ذا أثر في الحركة الثقافية التي ازدهرت في الثمانينيات.

ولابد من التأريخ للحركة الثقافية لهذه الحقبة على أسس علمية موضوعية في سياق الحركة الثقافية العربية، وليس بمعزل عنها وعلى نحو يستكشف العلاقة الوطيدة بين البنية الاجتماعية في سيرورتها وديناميتها.

محاولات التأريخ لحقبة الثمانينيات:

حكاية الحداثة:

من هنا كانت الضجة التي أثيرت حول كتاب الدكتور عبدالله الغذامي (حكاية الحداثة) واتهامه بأنه جعل نفسه محورا لها؛ ولعل سبب ذلك هو أن الغذامي كتب تجربته الذاتية بما لابسها من إشكالات وظروف تتعلق بمعاناته التي تعد نموذجا لمعاناة زملاء المسيرة، فلو أنه عنون كتابه بـ (حكايتي مع الحداثة) لما أثار كل هذا الجدل حول شهادته، خصوصا وأنه على الرغم من نجوميته في تلك الحقبة كان إلى جانبه من أسهم في إثراء حركة التجديد وإخصابها من النقاد والشعراء وكتاب السرد والمفكرين، ولعله فطن إلى ذلك فقال: «هذه حكايتي فاكتبوا حكايتكم».

لقد فتح هذا الكتاب أبواب السجال على مصراعيه ؛ ولم يكن ذلك السجال ليلتزم بالموضوعية ؛ وإذا غضضنا الطرف عما

ناله من هجوم عبر المقالات واللقاءات الإعلامية فإن الأمر تجاوز ذلك إلى الكتب، وأشير - هنا - بشكل خاص - إلى كتاب (أوهام الحداثة) لعز الدين صيغرون الصادر في فبراير (2013م)[26].

ويسوق الكاتب اتهامات عديدة للدكتور الغذامي بالنرجسية وتوثين الذات وأنه لا يقدم رواية تاريخية وما إلى ذلك؛ بل هي أبعد ما تكون عن ذلك، إنها شيء «لا يمكن الاعتماد عليه في رصد تطور الفكر السعودي، في واحدة من أهم محطاته التاريخية، فقد انهمك راوي الحكاية في سرد معاركه الشخصية الصغيرة، مستغرقًا في تفاصيل لا تكتسب أهميتها وقيمتها إلا من زاوية ذاتية تهم الراوي وحده، وهو راوٍ يتمحور حول ذاته، فيظنها وقائع كبرى تهم الناس جميعًا».

والحقيقة أن في هذا القول غير قليل من التحامل، فرواية الغذامي - بغض النظر مما يكون قد خالطها من رؤى شخصية- لها أهمية غير منكورة في بيان الأجواء الثقافية التي كانت تحيط بحركة التجديد في تلك الحقبة، فالتفاصيل الكثيرة التي ذكرها الكاتب ذات أهمية تاريخية وإن غاب عنها التوثيق التقليدي أحيانا؛ ولكن الناقد بوصفه أحد الفاعلين الرئيسين في تلك الحركة تكتسب شهادته قيمة خاصة. ولعل اتهاماته السافرة الحادة تقلل من قيمة خطابه النقدي، وتسيء إلى مصداقيته، من مثل قوله:

«النرجسية والتضخم الأنوي الذي يجعل صاحبه يمارس أسوأ أنواع الخداع الذاتي متصورًا مركزية أنوية ليغطي بها عجزًا بنيويًّا عن التمثل الحقيقي لمتطلبات (الحداثة) الحق، وهو بهذا يمثل الحداثوية العربية في أسوأ حالاتها».

والغذامي - سواء اتفقنا معه أم اختلفنا - كان من أهم النقاد الذين ألقوا حجرا في المياه الراكدة وحفّزوا على الحوار حول هذه الحركة الوليدة، بغض النظر عن مواقف المتحاورين وانتماءاتهم وطبيعة خطاباتهم ومراميهم ومرجعياتهم.

والحقيقة التي لا يماري فيها أحد بأن ما دار من حوار حول كتابه: (الخطيئة والتكفير) أشعل الجدل حول الحداثة وكان لشخصيته المتحفزة أثر في سطوع نجم هذه الحركة الوليدة، فقد استفزت المحافظين بما انطوت عليه من مساجلات تجاوزت البعد الثقافي المحض لتلامس سقفا محظورا، وذلك دون التقليل من أهمية النقاد و المبدعين الذين عاصروه، ولم يكن دورهم يتقاصر دونه، ولكنه أدار المسألة بطريقة أدت إلى السجالات الكثيرة التي أحاطت بكتابه.

يتحدث الدكتور الغذامي عن الموجة الثانية من الحداثة كما أسماها؛ ويحددها بالحقبة التي بدأت في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ويقسمها إلى جيلين: «أولهما تمثله مجموعة من المبدعين المشتغلين بالصحافة مثل سعد الحميدين وأحمد الصالح وعلي الدميني الذي ظهر مع نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الميلادي الماضي، وثانيهما الذي ظهر في الثمانينيات ووصفه المؤلف بجيل الكعكة ويقول عنه (... ويصفه بأنه: هو الجيل الذي توهجت شعلته في الثمانينيات وقدم للحداثة الشعرية صيتا كبيرا وسحب البساط ممن سبقوه، وغطى على من لحقوا به، واستأثر باهتمام النقد، ثم اختفى واختفى النقد المصاحب له، وكان بمثابة النكسة الثقافية، وتضررت الحركة تبعا لذلك).

والحقيقة أن الفصل بين الجيلين على هذا النحو يقتضي إعادة نظر ومراجعة، فسعد الحميدين وأحمد الصالح وإن كانوا أكبر سنا ممن أشار إلى أن نجمهم صعد في الثمانينيات لا يمكن اعتبارهم جيلا مستقلا، فقد كانوا ضمن جيل هذا العقد فنيا وموضوعيا، كذلك فإن اعتبار القصة القصيرة مع قصيدة النثر والنقد الأكاديمي فيه ظلم للقصة القصيرة التي تعتبر نتاجاتها الثرية في هذه المرحلة تعبيرا عن مخاضات التحول، بل تعتبر من أبرزها لأن القصة القصيرة بطبيعتها تعبر عن لحظات الانعطاف فهي فن الأزمة. ونحن نلاحظ بوضوح أن الأمسيات القصصية التي كانت تعقد في هذه الفترة زادت على الرغم من طبيعة القصة التي هي فن مقروء؛ وليست كالشعر يعتبر الإلقاء فيه والسماع أمرا رئيسا؛ وعلى الرغم من ذلك نجد أنها كانت تزاحم الشعر في هذه الأمسيات؛ أما بالنسبة للنقد الأكاديمي؛ فهو - إن كنا منصفين- استطاع أن يخترق أسوار الجامعات إلى الدوريات والملاحق الثقافية ؛إذا تسامحنا في مفهوم النقد الأكاديمي و وسعناه ليشمل النقد المنهجي بعامة، ولكن نزوله إلى التداول الصحفي خفف من غلواء الانضباط الإجرائي إذا صح التعبير، ولهذا وجدنا النقاد الأكاديميين يشاركون في القراءات النقدية التي ازدهرت في هذه المرحلة، وأشير على نحو خاص إلى الأستاذين الدكتور منصور الحازمي والدكتور عزت خطاب وغيرهما؛ بل أذهب بعيدا لأقول: إنَّ جل المشتغلين بالنقد التطبيقي للإبداع الذي كان ينشر في الصحف من الأكاديميين حتى أولئك الذين كان لهم موقف متحفظ من حركة التجديد؛ وكان من فرسان النقد في الأمسيات والملتقيات والملاحق والمجلات.

أما فيما يتعلق بما أسماه الناقد (المكارثية الجديدة) في إشارة إلى ما وصف به عبد الكريم العودة كتاب (جناية الشعر الحر) فإنني أعتقد أنه لم يكن بهذه الخطورة التي تهدد حركة التجديد؛ لأن صاحب هذا الكتاب - وهو شاعر تقليدي - لم يكن هجومه على الشعر الحر من الخطورة بحيث يهدد الحركة الشعرية الوليدة؛ فقد شارك في أمسية شعرية في حائل في مطلع التسعينيات الميلادية مع عدد من الشعراء من بينهم الشاعر الدكتور عبدالرحمن العشماوي والشاعر أحمد الصالح و الشاعر عبدالله الصيخان، وقد سألته بعد انتهاء الأمسية عن رأيه فيما قيل من قصائد فقال على الملأ -إذا لم تخنى الذاكرة - ما معناه إذا كان هذا هو شعر الحداثة فهو رائع، وأبدى إعجابه بما ألقي من قصائد للصيخان والمسافر في تلك الليلة، ولذلك فإن الأحكام التي أصدرها أحمد فرح عقيلان لم تكن صادرة عن إحاطة بشعر الشباب المجددين؛ وإنما تحت تأثير الأجواء السائدة في تلك الحقبة، ولكن الدكتور الغذامي كان جزءا من السجال القائم في تلك الفترة، وكان ينظر إلى الأمر وهو في بؤرته بينما ربما كان لوجود مسافة ما تبعدنا قليلا عن محيط السجال تجعلنا أكثر قربا من رؤية الأمر على حقيقته، وربما كان موقف عقيلان ناجما عن قربه من الدائرة المحافظة وقربه من مواقع المسؤولية الإدارية في النوادي الأدبية، ولعله ظن - على نحو أو آخر - أنه يتحمل مغبة انتشار هذا النوع من الشعر المحدث أمام المحافظين؛ وربما كان - في بعض مجالسه الخاصة - لا يخفي إعجابه بنماذج من هذا الشعر.

وقد حاول الغذامي النبش في ذاكرة الثقافة العربية في السعودية ليستكشف أهمية بروز المرأة المثقفة الكاتبة المؤثرة في صنع الرأي العام ليسجل بواكير ذلك في ظهور أولى أعداد جريدة الرياض و قد تضمنت أول إطلالة للمرأة الكاتبة ، وليتحدث عن ظهور المثقفة بعد أن برز المثقف؛ وليس من شك أنه قصد مفهوما خاصا للمثقف، لعله كان يعني به ذلك الذي يؤثر في صنع الرأي العام ويتسم برؤية تنويرية من خلال المنابر الثقافية التي تتاح له، وأعتقد أن ذلك لم يكن ظاهرة منفصلة عن التحول الاجتماعي الذي بدأ فيه المجتمع المدني بمؤسساته المختلفة يتشكّل، حيث كان ذلك التحول مرافقا لمخاض الطفرة الاقتصادية التي كان لها دورها في ظهور المدينة بوجهها الحضاري في مقابل مدن الطوائف الحرفية القديمة، وقد رصدت الرواية السعودية هذا التحول في وقت مبكر على نحو ما فعل حامد دمنهوري في روايتيه.

وفي حديثه عن الثورة النسقية المضادة يقول:

«لقد انشغلت المحاكم والدوائر والمدارس، وامتلأت الصحف بإعلانات التغيير، في ثورة نسقية مضادة تعيد الأمور إلى مجاريها وترسخ النسق الاجتماعي، وتعيد ترتيب الأمور على الغرار المحافظ والمعتاد...» فيه شيء من المبالغة، أحسب أن ما يتعلق بالنسق رؤية نظرية تجريدية من الصعب أن نلتمس لها برهانا واقعيا ، فالحراك المجتمعي والثقافة في سيرورة مستمرة ضمن شرائط واقعية، وما اعتبر نكسة من وجهة نظر الدكتور الغذامي ونكبة كما يقرر شاكر النابلسي كان جدلا مستمرا بين الظواهر المجتمعية؛ وهذا أمر طبيعي في مراحل التحول إلى أن تستقر البنية الاجتماعية

نسبيا وتتشكل لها ثقافتها، وهو ماعبرت عنه الرواية التي شهدت طفرة إبداعية فيما بعد في حقبة التسعينيات وأوائل الألفية الثالثة.

وحين استعرض بعض المتغيرات الاجتماعية و رصد آثارها على سلوك الناس وأخلاقياتهم انتهى إلى القول:

«وصار المكان هو الحداثي لإنسان لمّا يزل خارج اللعبة... هي إذن حداثة في الوسائل ورجعية في الأذهان».

لم يكن الأمر فيما أظن هكذا؛ وإنما هي ظواهر ثقافية عابرة تصاحب التحولات و المنعطفات أشبه بالمعاناة التي تصاحب نمو المرء من مرحلة عمرية إلى أخرى، ثم سرعان ما تختفي الظواهر الفسيولوجية والنفسية المقلقة ليستوي كينونة متوازنة .

وحديث المؤلف عن كتابه: (الخطيئة والتكفير) في جانبه العام وما دار حوله في المحافل يتعلق بالفعل بسيرة الحداثة في هذه الحقبة، ويتسم بالنزوع التوثيقي؛ أما التفاصيل الأخرى فهي أقرب إلى الوقائع السيرية، ولا أرى بأسا في سردها على الرغم من خصوصيتها لأنها تسلط الضوء على طبيعة المرحلة من ناحية، وعلى البنية النفسية لشريحة من المثقفين من ناحية أخرى.

وأما الفصل الذي عقده عن (خطب الجمعة) والخصومات الأخرى التي واجهت الحركة الثقافية الجديدة؛ ولكن الأهم من ذلك كله هي الخصومة الفكرية بينه وبين الدكتور سعد البازعي التي أرى أنها لا ترقى إلى درجة الخصومة الفكرية؛ فكلاهما من رواد التجديد ودعاته، وإن كان كل منهما ينتمي إلى اتجاه مغاير، فالدكتور الغذامي ميّال إلى العناية بالتيارات الشكلانية التي تهتم

بنية العمل الفني اتساقا مع ما طرحته مدارس الحداثة وما بعد الحداثة حيث الاهتمام بالنصوص في ذاتها، والاهتمام بالأنساق الثقافية عبر النقد الثقافي و النسوي و التلقي وغيرها؛ والدكتور البازعي يُصنَّف بأنه ميال إلى الواقعية الاجتماعية؛ ولكنهما في المجمل كانا تنويريين بالمفهوم العام للتنوير؛ ولكل إسهاماته وإنجازاته؛ أما التفاصيل الأخرى فليست من الأهمية بمكان.

أما حديثه عن الخسائر المؤلمةعلى المستوى الشخصي فأعتقد أنه - على الرغم من صلتها المباشرة بالحركة الثقافية فإنها ذات طابع بيوغرافي (أدخل في باب السيرة الذاتية).

ورقة الدميني البحثية حول الحداثة في المملكة:

ولعل من أهم المقاربات التي كتبت حول هذه المرحلة، ومقدماتها؛ بل ما كتب عن حركة التجديد منذ بواكيرها الأولى البحث الذي قدمه علي الدميني في رابطة كتاب البحرين عام (2003م).

يقارب الدميني مفهوم الحداثة وإشكالياته وتعقيداته وماتمخض عنه، ويرى أن «الحداثة الأدبية، في أبسط صيغها، هي وعي التجديد في الكتابة عبر تمثل رؤياها التغييرية الشاملة في مرجعياتها الفكرية والفلسفية والاجتماعية والفنية».

وهو يلجأ إلى هذا التعريف تخلصا مما تنطوي عليه مرجعيات الحداثة في أبعادها الفلسفية والفكرية والجمالية ويفتح الباب أمام جهنم التفاصيل كما يقول. وهو يرى أن «خطاب الحداثة -الذي يرتكز على استنهاض فاعلية الحرية ضد القمع، والعقل ضد

الخرافة، والعلم ضد الجهل، وشك السؤال ضد طمأنينة الإجابة والنزعة إلى مغامرة الكتابة الإبداعية على غير سابق مثال - سوف لا يجد موقعه مؤثثاً في فضاء كهذا، بل إن خطاب الحداثة نفسه، سوف يضطر إلى قمع ذاته، أو تمويهها، بلباس شكلاني جمالي في أحسن الأحوال، ويصبح بذلك تمظهراً لحركة تجديد، وتحديث، ونزوعاً نحو الحداثة، وليس تعبيراً عنها».

وهنا يتجه على الدميني إلى المفهوم الفلسفي للحداثة بعيدا عن التعميم الذي جاء في كثير من تعريفات الحداثة التي وردت لدى رموزها في الثمانينيات بعد انقضاء تلك الحقبة لدى الغذامي ومحمد العلي والبازعي والقرشي والصيني التي اكتفت بما يماثل المفهوم البسيط الذي طرحه الدميني.

وكان لنزق بعض المحسوبين على الحداثة وتجاوزهم لبعض المسلمات الاجتماعية أثر في احتدام الخصومة حول المفاهيم والأفكار التي انطوت عليها بعض النصوص الإبداعية والفكرية لتقترب من الخطوط العقدية غير المسموح بملامستها؛ وربما كان ذلك عائدا لانمحاء الحدود بين الحداثة المذهبية في الفكر والنقد، والحداثة بمفهومها الحضاري في الثقافة والاجتماع، وأحسب أن هذا التداخل كان من أسباب حدة المواجهة بين المحافظين والمجددين، فكان أن اعتبرت الحداثة تجاوزا لثوابت عقدية ومفاهيم شرعية بسبب هذا الخلط؛ فمعروف أن الحداثة في الغرب لها مفهومها الفلسفي، فأصحابها يزعمون «أنها جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه و تحريره من قيوده و تفسير الكون تفسيرا عقلانيا واعيا، ورأت الحداثة أن مثل هذا المشروع لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته

بالماضي ويهتم باللحظة الراهنة العابرة : أي بالتجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الآنية»و هذا المفهوم الذي يضمر الانفصال عن الماضي يلامس عصبا حساسا في أصول المعتقد؛ فالانقطاع يعني قطع العلاقة مع التراث بما يتضمنه من أصول ومفاهيم تصطدم بسقف العقيدة والشريعة، وتنحي جانبا ما يرتبط بالقدوة والسلف الصالح، وإن لم يكن ذلك مقصودا فمن حام حول الحمى يوشك أن يقع فيه ، فالحداثة تحوّل مستمر وصيرورة دائمة وتجديد يظل بحاجة إلى التجديد؛ والخطورة كانت كامنة في عدم القدرة على توضيح الفرق بين الصيرورة بمفهومها الثقافي الأدبي المحض والمفهوم العقدي، ولذلك وجدنا من هو محسوب على الفريق الآخر المحافظ من ينتبه إلى هذه المسألة (الدكتور حسن بن فهد الهويمل).

(وهو ليس كذلك؛ بل نزّاع إلى التجدبد بحذر، ولا ينكر على المجددين ما قدموه في الجوانب الجمالية الفنية) و قد كتب مميزا بين الحداثة الإبداعية والحداثة الفكرية.

غير أن هذه الحداثة التي أولت عنايتها للمتغير المستمر عمدت إلى الإمساك بالثوابت التي تسيّج حراكه وتضبط خط سيره؛ من هنا جاءت ثنائية الثابت والمتحول في الخطاب الحداثي، واعتبرت الحداثة فكرا تنويريا يبشر بالتطور فوقع في أحابيل المفارقة التي بدت غير مفهومة لدى الطرف المحافظ، فهي - وإن ركزت على اللحظة العابرة النافرة - تراها في سياقها التاريخي بكامله، فهي تؤمن بالعلم و التفسير العلمي وتحارب الأوهام كما تدعي، وحاولت أن تتمحور حول جملة من القيم تتلخص بـ: «التطور والتقدم والرفاه

الإنساني والإيمان بمستقبل أفضل والتحصيل المعرفي والصناعة والتحضر والتقدم التقني وتطور الدولة القطرية الوطنية..... وشذت آليات البيروقراطية.. إلخ»(27).

وهذه المفاهيم التي تمت الإشارة إليها ليس مجمعا عليها، فثمة من يوغل في مرجعياتها الغربية، ويكشف عما أسفرت عنه من كوارث في الحربين العالميتين الأولى والثانية.

على أية حال فإن المفاهيم التي طرحها تفسيرا للحداثة ممن يعتبرون أقطاباً لها في حقبة الثمانينيات وما قبلها وما بعدها لاتحمل أي مفهوم مذهبي أو فكري يناقض ماهو مألوف وسائد.

نبت الصمت(28):

وربما كان كتاب شاكر النابلسي (نبت الصمت) من الكتب المهمة التي حاولت أن تقدم شهادة شاهد مشارك بقدرما في تلك الحركة، وإن بدا أنه يقدمها من وجهة نظر خاصة تتسق مع موقفه الفكري.

صدر هذا الكتاب في وقت مبكر في وقت كانت فيه السجالات مازالت تتردد أصداؤها في فضاء المرحلة عام 1412م، ولعل هذا القرب الشديد زمانيا ومكانيا كان له إيجابيات وسلبياته؛ فمن إيجابياته قدرة الباحث على الرجوع بيسر إلى منشورات تلك المرحلة ومرجعياتها ورصد نبضها، أما السلبيات فتكمن في صعوبة التحرر من الانفعال المباشر بأجوائها وضيق المساحة الزمانية لايفسح المجال لمزيد من التأمل والتحليل، وقد استفاد الباحث من الميزات؛ ولكنه ربما لم يستطع التخلص تماما من الانفعال؛ فقد

تحدث عما أسماه بنكبة البراعمة، ولم يكن الأمر كذلك، فلم ينكب أحد واستمرت حركة التجديد وبدأت تظهر حركة روائية مشهودة تتمثل تلك المرحلة وتعيد إنتاج المرحلة جماليا وعبر رؤية متأملة تسبر أغوارها؛ وتوجه كثير من الشعراء والأكاديميين وكتاب القصة القصيرة إلى الرواية، حيث قدم غازي القصيبي وتركي الحمد وعبده خال وعلي الدميني وكثير من الكتاب وعدد من الكاتبات أعمالا روائية مهمة سلطت الضوء على تضاريس المرحلة.

لقد اهتم الكاتب بالمسألة الاجتماعية حيث عنون الفصل الأول من دراسته ب(مقدمة في سوسيولوجيا الثقافة السعودية) وقد أوغل في حديثه عن تفاصيل التحول الذي بدأ - من وجهة نظره عام (1974م) - وهو عام الطفرة، وهذه البداية الحدية الحاسمة لايعتد بها في التأريخ للتحول الاجتماعي الذي يربط الكاتب بينه وبين الثقافة وحركة التحديث ربطا مباشرا؛ لأن التحولات الاجتماعية لا تبدأ من تواريخ محددة؛ بل هي سيرورة متصلة بدأت منذ أن تفاعلت عوامل متعددة حركت الديناميات الفاعلة في المجتمع تعود إلى تراكمات تاريخية تحول من خلالها المجتمع من مرحلة الرعي إلى الزراعة، ومن ثم تشكّلت المدن بصورتها الحديثة ومؤسساتها التي مهدت لظهور المجتمع المدني الذي انبثق من رحم مدينة الطوائف الحرفية؛ ومثل هذا التحول له خصوصياته وميكانزماته الخاصة التي قد يتسارع إيقاعها تارة، ويتباطأ تارة أخرى؛ من هنا كانت التفاصيل الخاصة بارتفاع سعر البترول وزيادة إنتاجه، ومن ثم تدفق العمالة وتأثيرها في إيقاع التحول ونمو النزعة الاستهلاكية بوصفها ظاهرة مجتمعية ذات بعد ثقافي، وما طرأ على وضع المرأة من تغيير

ونزولها إلى سوق العمل والشعور بالاستقلال الفردي؛ الأمر الذي أدى إلى هيمنة البيروقراطية على الثقافة، وما رصده النابلسي من ظواهر في السلوك والأخلاق وما استدل به من إحصائيات تظل جزئيات تندرج كلها في ظاهرة أهم يعوّل عليها كثير من الباحثين في تبلور الطبقة المتوسطة بشرائحها المختلفة التي تعتبر محضنا رئيسا للمثقفين والمبدعين الذين يعبرون عن نبضها وتطلعاتها، فهذه الطبقة تختزن طاقة تزخر بالطاقة في تفاعل مستمر؛ ويترتب على نضجها تطور الآداب والفنون التي تجسد تحولاتها، ولكن دون أن تكون ناتجا تلقائيا لها؛ فالظاهرة الثقافية والإبداعية لها خصوصياتها، وليست مجرد انعكاس للظواهر الاجتماعية، وما ذكره النابلسي من ظواهر وسلوكيات اجتماعية وأخلاقية ليست خاصة بالمجتمع السعودي وحده، وإن كان لها بعض الخصوصية، ولكنها ظواهر تتسم بها المنعطفات الاجتماعية في فترات الانتقال؛ غير أنها اتسمت بسرعة الإيقاع، والحديث عن السنوات العجاف أو السمان لا يضيف شيئا إلى متن الحركة التجديدية في الثقافة والإبداع؛ وموقف الفرقاء من التحليلات والاجتهادات يتكئ على أسس أخرى.

يتحدث النابلسي عن القصة القصيرة التي بلغ عدد كتابها في تلك الحقبة خمسين كاتبا، وفقا لما قال، ويتساءل عما إذا كان هذا النوع الأدبي استطاع استيعاب المتغيرات الاجتماعية وظواهرها؛ والحقيقة أن مثل هذا التساؤل قد لا يكون دقيقا لأنه ليس من مهمة هذا الفن السردي استيعاب المتغيرات؛ ذلك أن فن القصة القصيرة كما يصفه منظرو هذا النوع الأدبي هو فن الأزمة يعبر عن لحظات

التوتر ولا يؤرخ للظواهر الاجتماعية وهو كما يقال عنه (فن الجماعات المقهورة)؛ لذا يزدهر في مراحل الانتقال، وليس من شأنه أن يعالج المشكلات، فهذا الفهم ينطبق على القصة القصيرة التقليدية، أما الرواية فتظل الفن الأقدر على تمثيل وإنتاج الرؤى الخاصة بالتحولات الاجتماعية، والرواية ازدهرت في عقد التسعينيات وما تلاه بعد الهدوء النسبي الذي انتاب الحراك الاجتماعي.

لم يميز الباحث بين المجموعات القصصية للكتاب الذين نهجوا نهجا تقليديا؛ بل وضعها كلها في سلة واحدة فأعمال إبراهيم الناصر وسباعي عثمان وعبدالله جفري ومحمد منصور الشقحاء ومحمد علي قدس ورقية الشبيب وعلي الصايغ ومحمد حسون لايمكن تصنيفها مع الأعمال القصصية لجار الله الحميد وحسين على حسين والسالمي و محمد علوان وعبدالعزيز مشري وعبدالله باخشوين وحسن النعمي وسعد الدوسري، والنظر إليها من زاوية الموضوعات - كما ذهب إلى ذلك الكاتب - حيث قسمها إلى موضوعات ذاتية وأخرى وطنية وأخرى اجتماعية وأخرى مختلطة أمر يخالف طبيعتها.

إن مطالبة كتاب القصة القصيرة بالتعبير عن المتغيرات الاجتماعية ربما لاتكون مشروعة، كما أن الإشارة إلى أن الأدب يبدأ حين ينتهي التاريخ ربما كان صحيحا بالنسبة لفن الرواية؛ أما الفنون الأخرى فالأمر بالنسبة لها مختلف.

وهو يقارب الشعر في تلك المرحلة على النحو ذاته فيتحدث عن الالتزام عند مجموعة من الشعراء ينتمون إلى تيارات متباينة

فيجمع بين حسن عبدالله القرشي ومحمد فهد العيسى وصالح العثيمين سعد البواردي وغازي القصيبي وجلهم وجدانيون رومانسيون وبين سعد الحميدين وعلي الدميني وعبدالله الصيخان و محمد جبر الحربي ومحمد الثبيتي والخشرمي وهم من المجددين الذين لامسوا سقف الحداثة الشعرية، ويصفهم فيما عدا قلة قليلة منهم بأنهم يرون سطوح الأشياء ولا يرون أعماقها ويقول «لذا فقد كانت تجربتهم حيال الواقع الجديد تجربة إعلامية» ص 34 وهذا حكم عام لا يميّز بين التيارين اللذين ينتظم شعراؤهما فيهما؛ ثم يصدر حكما عاما على الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية بأنه مازال في طور التجريب والمخاض والفرز يحتاج إلى مزيد من التأمل والبحث.

وهو - إذ ينتهي من موضوع السيسيولوجيا التي تعقد موازنة بين الظواهر الاجتماعية و الثقافية يعود إلى التأريخ لحركة التجديد التي يسميها (نكبة البراعمة) في الثقافة والثقافة المضادة، أو جدل الحداثة العربية في السعودية، ويؤرخ لذلك ابتداء من عام (1968م) إلى عام (1972م) بعد هزيمة حزيران، ويتحدث عن هجرة المثقفين العرب إلى السعودية حيث يقسمهم إلى فئات ثلاث: سلفيين وتوفيقيين وطليعيين؛ وهنا يعود ثانية للحديث عن طائفة من الشعراء المجددين السابقين فيقرن بينهم و بين روّاد قصيدة الشعر الحر حيث نلمس اضطرابا ملحوظا في سياق التأريخ لحركة التجديد ، فبعد أن جمع في فصل السيسيولوجيا بين نماذج متباينة في توجهاتها الفنية عاد ليصنفها من جديدة فقرن بين أسماء المجددين: القصيبي والعلي والدميني وفوزية أبو

خالد، وذكر مجموعة من كتاب القصة القصيرة الذين سبق أن أتى على ذكرهم من قبل غير أنه أشار إلى أن «معظم هؤلاء قدموا مشمشية صيفية انتهت بدخول عام (1973م) والحقيقة أنه وقع في خطأ واضح فمعظم مانشره هؤلاء الكتاب كان بعد منتصف العقد السابع، ولم يوافنا بالتواريخ التي نشرت فيها مجموعاتهم؛ بينما حرص على ذكر تواريخ الدواوين الشعرية الجديدة التي نشرت لكل من الحميدين والصالح والقصيبي وفوزية أبو خالد، ثم عاد فكرّر الحديث عن مجموعات قصصية أخرى نشرت؛ ولم يكن دقيقا في ذلك تماما ؛ بل ربما تعجل في حكمه، ثم انتهى إلى القول بهجر معظم من ذكرهم من كتاب القصة القصيرة و النقاد للأدب ما بين منصرف لشأنه الخاص أو من صمت بإرادته مثل عبد اللّه نور و سليمان سندي.

لم يسر النابلسي بمنهج واضح في تأريخه لحقبة الثمانينيات؛ أو فلنقل لحقبة التجديد فكان يراوح في الحديث بين السبعينيات والثمانينيات ما قبل ذلك وما بعده؛ إذ تجده يتحدث عن حقبة التجديد فيعود إلى العام (1975م) فيرصد بعض الأحداث الاجتماعية والثقافية والتنموية في تواشج وثيق فيربط بين تأسيس النوادي الأدبية عام (1975م) وقيام مهرجان الجنادرية عام (1985م) وعودة المبتعثين وحضور المثقفين لمهرجانات عربية أدبية خارج البلاد وخطة التنمية الرابعة وهبوب رياح الثقافة المغاربية التي تحمل تيارات النقد الحديث وظهور مجلة فصول النقدية.

ويعمد الباحث إلى قراءة السجال الذي أحدثه صدور كتاب (الخطيئة والتكفير) للغذامي متحدثا عن معركة دارت على جبهات

ثلاث كما يقول (ص 47) بين البنيويين والواقعيين ويمثل الطرف الأول الغذامي والسريحي والصيني، ونسي أحد أهم الذين اشتركوا في هذا السجال وهو الدكتور عالي القرشي ومن شايعهم من الكتاب الصحفيين على حد تعبيره؛ أما الواقعيون فيمثلهم محمد العلي وعلي الدميني وصالح عبدالرحمن الصالح، وقد فاته أن يذكر الدكتور سعد البازعي، وأحمد بوقري وصالح الصالح وغيرهم، ونسي الإشارة إلى النقاد الأكاديميين، وكان من أبرزهم الدكتور الحازمي والدكتور عزت خطاب والدكتور الشامخ وغيرهم، ولم يشترك هؤلاء النقاد في السجال على نحو مباشر؛ بل كان لهم موقف أقرب إلى الموضوعية بعيدا عن السجالات القائمة.

وكان طرفا الجبهة الثانية ممن سماهم التقليديين ومنهم محمد مليباري وعلي العمير وعبدالرحمن أنصاري ومحمد المفرجي؛ أما الجبهة الثالثة فكان السجال فيها بين البنيويين والواقعيين من جهة والتقليديين من جهة ثانية. وكان السجال على هذه الجبهات سجالا بين المنتمين إلى حقل الأدب؛ أما فيما يتعلق بالفريق الذي دلف إلى السجال من خارج دائرة الأدب ممثلا في كتاب عوض القرني (الحداثة في ميزان الإسلام) فله شأن آخر.

وقد كان حصاد هذه السجالات جملة من المقالات أشهرها مقالة محمد العلي في الرد على الحداثة في ميزان الإسلام، ولعله كان المقال الخاتم ونشر في جريدة الوطن الكويتية في مارس عام (1989م).

وقد حرص الباحث على تتبع تفاصيل هذه السجالات، ولم يتبع منهجا واضحا يقوم على تحديد الأطراف التي دار بينها الحوار

حول القضايا التي شغلت الساحة، فكان أن خلط بين المبدعين الذين كانت تدور حول نتاجاتهم هذه الحوارات والنقاد الذين كانوا أطرافا مباشرين فيها.

لقد وقف الباحث عند (الخطيئة والتكفير) مشيرا إلى أن كتاب سعيد السريحي (شعر أبي تمام بين النقد القديم والجديد) الذي صدر عام (1983م) واعتبر الباب الذي يحمل عنوان (التحليل البنائي لمشكل شعر أبي تمام ص 70)، وعد هذا الكتاب برمته تأريخا لبدء مرحلة جديدة من ثقافة الحداثة العربية في السعودية ص (50) وربما كان ذلك صحيحا من الناحية النظرية البحتة دون اعتبار لمقاييس واضحة لتحديد الأعمال الرائدة؛ لأن أطروحة البدايات تستلزم ردود فعل مؤثرة في الساحة الثقافية تؤهلها لكي تحتل الريادة، وكتاب السريحي المذكور لم يكن كذلك؛ بل ربما كان كتابه (الكتابة خارج القواس) أبعد أثرا من هذه الرسالة؛ ولكن ذلك لا يحرم صاحبه شرف المشاركة في الإرهاص بحركة التجديد؛ وهو الذي لازم أساتذة كبارا كانوا رموزا ثقافية وأكاديمية مهمة من أمثال لطفي عبدالبديع ومصطفى ناصف وعدد آخر أشار إليهم مرارا في حواراته ومقالاته؛ وبالتالي يعد السريحي الذي دفع ثمن موقفه الحرمان من التصديق على نيله درجة الدكتوراه بعد منحها له من قبل لجنة المناقشة من الرواد المجددين.

وربما كانت ملاحظات النابلسي عن سبق الكثير من الأكاديميين العرب في مجال النقد البنيوي ناجمة عن رؤية محدودة بحدود هذه الفلسفة البنيوية التي لم تكن محور الحركة التجديدية، وحصر الريادة فيها ظلم لحركة التجديد برمتها في هذا العقد؛ فالمسألة

لم تكن مسألة غلبة تيار نقدي أو فلسفة بعينها وإنما روح اندلعت في تلك الحقبة، وإلا كان الحديث عن صدور خمسمئة دراسة عن البنيوية في العالم العربي قبل صدور كتاب (الخطيئة والتكفير) أمرا خطيرا، فقد كان هذا الكتاب تكريسا لمنهج جديد في الساحة الأدبية تخرج عن السائد و المألوف في بيئة ثقافية اقتضت المرحلة بشرائطها التاريخية ظهورها، ولم يكن الجدل الذي دار حولها -على حدته - أمـرا غير عـادي؛ فالتحول الاجتماعي و الثقافي يشبه المخاض تصاحبه آلام ونزف ومعاناة، ولم تكن المسألة مسألة نسق مضمر قار؛ بل انعطاف لم تسبقه مقدمات كافية حتى يمر بسلام؛ فالطفرة التي حدثت في منتصف السبعينيات لم تكن طفرة اقتصادية فحسب تبعتها بالضرورة طفرة اجتماعية أحدثت هزة عميقة في البنية الاجتماعية المستقرة؛ وبالتالي كان ثمة زلزال ثقافي أسفر عن حوارات و استقطابات بحسب المواقع الاجتماعية والفكرية والثقافية.

ولم يكن المنهج الذي اتبعه الغذامي في كتابه منهجا بنيويا صرفا كما قد يكون خُيِّل للكاتب؛ بل كما أعلن ذلك في عنوان الكتاب الفرعي يستفيد من ثلاث مدارس البنيوية والسيميولجية و التشريحية، فضلا عما أراد أن يؤسس له من نظرية عربية نقدية تتحدث بلسان عربي مبين كما أشار في كتابه (ثقافة الأسئلة) ومافعله في متن الكتاب من استدعاء لمقولات تراثية تؤصل لمنهجه حتى لايبدو منهجا هجينا.

وأما ما أشار إليه الباحث من أن الكتاب لم يثر اعتراضا دينيا بقدر ما أحدث من ضجة عبر اتهامه بالسرقة، والحقيقة أن هذا

القول ربما كان غير دقيق، ذلك أن الضجة أثيرت حول ما جاء في الكتاب وليس ما دار من لغط مقصود حول تأليفة وتأثره بكتاب (تشريح النقد) لنوثروب فراي فحسب؛ فتلك ضجة مختلقة كانت ردة فعل لما ورد في الكتاب من رؤى روّج لها صاحبها من خلال نشاطه الصحفي والمنبري ومحاضرته الشهيرة التي ألقاها في الطائف عن علم الأدب عام (1415م).

وربما كان ما أورده الباحث عن أن النقاد البنيويين يجوبون الآفاق في النوادي والصحف يدعون لمنهجهم يستلزم شيئا من المراجعة؛ بل إن تلك الفترة شهدت نشاطا ثقافيا عاما شارك فيه عدد من المبدعين والنقاد من مختلف الاتجاهات؛ ولم يكن هناك دعاة لمدرسة بعينها، وإن كان التيار الطاغي ذلك الذي ينادي بالتحديث من النقاد الشكلانيين و النقاد الواقعيين.

ليس من شك في أن الحوارات التي دارت حول كتاب الخطيئة وما صدر بعده من كتب للمؤلف والسجالات التي رافقتها قد أحدثت حراكا ثقافيا ربما وصل إلى درجة الصخب أحيانا، خصوصا بعد أن تجاوز تخوم المجال الثقافي، ولكن لم يصل إلى درجة الهزة أو الزلزال الذي حدث حينما صدر كتاب (في الشعر الجاهلي) كما أشار النابلسي الذي عزا ذلك إلى أن الكتاب لا يمس المقدسات الدينية كما كان الأمر بالنسبة لكتاب طه حسين، وحتى الذين ناقشوه من داخل الوسط الصحفي، مثل عبدالله مليباري لم يستطيعوا أن يطعنوا فيه بجدية، وربما ساعده من هم على صلة بالدوائر الأكاديمية كما أشار إلى ذلك الدكتور الغذامي نفسه في كتابه (حكاية الحداثة) محددا بالاسم من قام بالتحريض ضده.

وقد حاول الباحث أن يحدد ما عدّه جملة من الأخطاء ارتكبها الحداثيون في تلك الحقبة، وأنا هنا ربما لا أجد مايبرر بتسمية هؤلاء جبهة ، فلم يكونوا كذلك، ولم تتخذ مواقفهم صفة الأنصار أو التلاميذ الذين يتوحدون خلف منظومة فكرية أو مدرسة أدبية؛ بل إن أغلبهم قد استفزّ من الاتهامات التي وجهت للكتاب أكثر من كونهم معجبين بما جاء فيه، ولعل ماكان يجمعهم حوله فكرة التجديد وتحريك المياه الراكدة، فلو حاورنا على سبيل المثال أديبا في حجم الشاعر والناقد محمد علي الذي كان هدفا للهجوم الشديد لوجدناه لا يتفق مع كثير مما انطوى عليه الكتاب، فهو أميل إلى الاتجاه الواقعي الذي يرى ما لا يراه الغذامي من حديث عن الدلالة العائمة و المناهج التي تركز على الشيفرة اللغوية أكثر من اهتمامها بالرسالة، ولذلك نراه يهتم بالرد على كتاب (الحداثة في ميزان الإسلام) ويجهد في ذلك كل الجهد.

ولعل ما أشير إليه من أخطاء عن تجاهل الطقس الثقافي يحتاج إلى تعديل، فلم يكن الموضوع يتعلق بما كنى عنه بالطقس؛ ولعلي أقترب أكثر من الحقيقة حين أشير إلى استعارة بعض النزاعين إلى التجديد - أو ما سمي بالحداثيين في ذلك الوقت - خطابات حداثيين مذهبيين كان لهم موقفهم من التراث، وكانوا موسومين بالمروق الفكري وترديد بعض مقولاتهم ، وهم معروفون بانتماءات انعزالية تغريبية ذات طابع مذهبي فلسفي بينما كان هؤلاء مبدعين لا علاقة لهم بأفكار هؤلاء؛ وليست المسألة فيما أظن مسألة الخطأ في تقدير قوتهم بالنسبة لمن أسماهم المؤلف الأصوليين، وهذا مصطلح غربي مشبوه يومئ إلى نزعة هجومية؛ فلم يكن الفرز

حادا في الساحة على هذا النحو؛ وإنما كان ثمة استقطابات تتسم بلون من ألوان الغيرة على العقيدة والثوابت، وهو ما لا يمكن أن يجرؤ أحد على مسه من قريب أو بعيد؛ وربما كان الحماس للتجديد هو الذي أوقع البعض في شراك تلك الخطابات التي وسمت فريقا من الحداثيين العرب؛ ولذلك وجدنا أن الجدل حول المصطلح يحتل حيزا أكبر مما يحتله الحوار حول المضامين، ولذلك سعى فريق من الطرفين إلى البحث عن مصطلح آخر؛ ولازلت أذكر أن مصطلح (الواقعية السحرية) كان مطروحا كبديل؛ وقد اقترح حينها مصطلح الواقعية السحرية، المصطلح الذي شاع عن أدب (جارثيا ماركيز) وآداب أمريكا اللاتينية في هذه الحقبة،ولعلني لا أوافق النابلسي فيما ذهب إليه من أن من أخطاء الحداثيين عنايتهم بالجانب النظري أكثر من اهتمامهم بالجانب التطبيقي ؛ مستشهدا بما جاء في كتاب السريحي(الكتابة خارج الأقواس) حيث استغرق الجزء النظري خمسا وسبعين صفحة بينما احتل الجزء التطبيقي خمسا وستين صفحة؛ وهذا الإحصاء الكمي ليس مقياسا دقيقا؛ و لو افترضنا جدلا أنه كذلك فالفارق ليس بعيدا بل لا يعتد به أو يمكن أن يوصف بالخطأ، وقس على ذلك ما وصف به كتب الغذامي من غلبة للتنظير على التطبيق، وإن كان حتى هذا المعيار يعوزه شيء من الدقة؛ فقد اهتم كثيرا بالتنظير، وخصوصا في الكتاب الذي أشار إلى أنه فقير في التطبيق وهو تشريح النص؛ فكتب الغذامي حافلة بالتطبيقات وربما أوتي من ناحية التطبيق خصوصا دراسته لحمزة شحاتة أكثر مما أوتي من قبل التنظير الذي كان يحتاج إلى من يفهمه من المتخصصين في النقد، وحين عرض لكتاب الإبداع لعابد

خزندار الذي صدر عام (1988م) ووجد أن القسم التطبيقي أكبر من القسم النظري (96) صفحة مقابل (60) صفحة احتج بأنه لم يتناول في التطبيق أي عمل عربي ، وحين كتب عن رواية نجيب محفوظ (حديث الصباح والمساء وقراءة جديدة لشعر الأعشى ودراسة سريعة لفكر ابن رشد) وكأنه يأخذ على الكتاب عدم تناوله لأعمال محلية.

وأرجو ألا يكون قد وقع في التناقض حين أشار إلى أن تلك الحقبة شهدت نشاطا واسعا «في القراءات النقدية التي كانت تنشر في الملاحق الثقافية لبعض الصحف، كما كان هناك قراءات نقدية تطبيقية في أمسيات النوادي الأدبية وجمعيات الثقافة والفنون» ص60.

وعاد ليكرر الحجة ذاتها من غلبة دراسات المبدعين النظرية على إبداعاتهم، وأن ما نشر من كم إبداعي في الشعر والقصة القصيرة أقل مما نشر من دراسات نظرية موردا إحصائية لعدد الدواوين الشعرية والمجموعات القصصية والروايات والمسرحيات التي نشرت في الفترة ما بين (1980م و1990م)، و على فرض صحة هذه الإحصاءات التي أوردها - ولم يشر إلى مصدرها - فإنه لم يأخذ بعين الاعتبار ما كان ينشر في الصحف والدوريات وما يقرأ في المنتديات و الأمسيات وهو الجزء الأكبر.

وكتاب الدكتور شاكر النابلسي، مهما تكن الاستدراكات عليه والملاحظات المتعلقة بما انطوى عليه يعتبر كتابا مرجعيا مهما في التأريخ لحقبة الثمانينيات و ما بعدها، فقد تميَّز بكثير من المعلومات

المهمة فضلا عن الدراسات التي خصصها لأشعار خمسة من الشعراء المجددين بغض النظر عن منهجه النقدي سماه منهجا ملحميا.

وتظل الحاجة ملحة للبحث في تاريخ هذه المرحلة على أهمية ما كتب، ولابد من اغتنام وجود بعض أهم رموز هذه المرحلة أحياء.

الهوامش

(1) www.goodre.

(2) المرجع السابق.

(3) (عكاظ 1987/4/24م).

(4) علي الدميني ، ورقة بحثية ألقيت في ملتقى رابطة كتاب البحرين ، 2003/2/15م.

(5) جريدة الوطن ع 5095، 1989م.

(6) عبدالله الغذامي ، من لقاء تلفزيوني معه.

(7) من لقاء تلفزيوني معه.

(8) محمد مليباري، جريدة الندوة 1987/4/29م.

(9) علي العمير، جريدة المدينة 1987/5/1م.

(10) عوض القرني، الحداثة في ميزان الإسلام ، دار هجر للنشر 1988م، ص 17.

(11) عزيز ضياء، حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف، 1977م.

(12) على الدميني، الورقة المقدمة إلى منتدى رابطة كتاب البحرين 2003م.

(13) د. عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985م.

(14) د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي - إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، يروت، 2005م، ص 107.

(15) صلاح فضل، (نظرية البنائية في النقد الأدبي) دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3 - 1985م.

(16) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت (ط 3 - 1984م).

(17) خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار الفك بيروت 1982م.

(18) يمنى العيد - في معرفة النص - دار الآفاق الجديدة - بيروت (ط 3 - 1985م).

(19) جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري ـ منشورات عويدات بيروت، باريس (ط 4 - 1985م).

(20) سعيد السريحي، الكتابة خارج الأقواس، 1407م.

(21) سعد البازعي، ثقافة الصحراء، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، مكتبة العبيكان، الرياض 1991م.

(22) سعد البازعي، تأملات في النقد (الموروث النقدي) الحلقة السادسة ملحق الجزيرة، العدد 5016، 1404/3/9م.

(23) نعيمان عثمان، ثقافة الصحراء... الرواية البدوية ، الحياة 2011/1/18م.

(24) سعيد السريحي (ورقة بحثية).

(25) محمد صالح الشنطي، النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية (ملامحه واتجاهاته و قضاياه) دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل 1421م الجزء الأول

(26) عز الدين صيغرون (أوهام الحداثوية.. ثقوب في رواية عبدالله الغذامي لتجربة الحداثة السعودية) عن دار مدارك للنشر، 2013م.

(27) د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة ؟لكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت 2005م.

(28) شاكر النابلسي ،نبت الصمت - (دراسة في الشعر السعودي المعاصر)، العصر الحديث للتوزيع والنشر، بيروت، 1992م.

الوساطة بين الحداثة وخصومها
ثقافة الصحراء للدكتور سعد البازعي نموذجا

عبدالله أحمد حامد

هل كانت أزمة تلقي الحداثة الشعرية في المملكة العربية السعودية في ثمانينيات القرن الماضي ناتجة عن غياب النص، وتضاؤله أمام سيطرة الرؤية القبلية، أو النظرية النقدية بكل حمولاتها التي تكرس الجهد في سبيل وضع الرؤى الشعرية الحديثة أمام النص الشعري، وهي رؤى يختلط فيها العام بالخاص عند بعض النقاد؟ وهل يكون من الموضوعي أن أستحضر هذا وأنا أطالع الساحة النقدية المحلية عام (1986م)، وأقلب النظر في صفحات كتابين رافقا كتاب: «ثقافة الصحراء» من حيث الزمن، والتوجه النقدي التحديثي، وحضور النقاد الثلاثة على الساحة آنذاك، وهما كتابا: «الكتابة خارج الأقواس - دراسات في الشعر والقصة» للدكتور سعيد السريحي، وكتاب: «تشريح النص» للدكتور عبدالله الغذامي؟ ثم هل يكون من المقنع أن أستحضر بعد كل هذا مقولة الدكتور عبدالسلام المسدي الدالةَ جدا، حينما قال: «للنقد على الأدب من الخطر أحيانا ما له من الفضل والمزية : يأخذ بعضه من بعض فيتراكم حتى يحتجب القول الأدبي وراء القول النقدي» (المسدي، 13) وهل لي بعد ذلك أن أقرر أن إقدام الدكتور سعد البازعي على جمع مقالاته النقدية في كتاب واحد هو: «ثقافة الصحراء - دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر» وهي المقالات التي كتبها قريبا من الفترة التي ظهر فيها الكتابان السابقان؛ كان إحساسا منه

بأن منجزه النقدي كان يسد فجوة واضحة بين نص مختف خلف رؤية نقدية ، أو نظرية حديثة ، تضع همها فتح المسالك لحداثة لا يمكن تحققها كما سيرد عند د. السريحي! أو التبشير بنظرية تضع همها صناعة قارئ يكتب هو الآخر نصه الجديد !كما كان هم د. عبدالله الغذامي؟ هل كان صاحب كتاب: «استقبال الآخر - الغرب في النقد العربي الحديث» يستشعر مذ ذاك- وإن لم يشر صراحة - قلقا علميا موضوعيا من تطبيق الرؤية أو النظرية التي يتقاطع فيها البعدان الموضوعي والشخصي على نص حداثي غاب بفعل الحماس للنقد على حساب النص؟ لتتحقق لدينا خطورة النقد على النص كما استشرفها المسدي من قبل!

إنني أفترض بدءا أن هذا الإحساس لدى د. البازعي هو الذي سيره إلى اجتراح لفظة الصحراء لعنوان كتابه، وهي اللفظة التي اختلف معه فيها بعض النقاد؛ ناظرين إلى الرؤية الجغرافية التي تحاصر الإبداع المتنوع في دائرة الوطن ضمن رؤية واحدة ! بيد أني أرى - وإن حاول البازعي أن يلبس عبدالله نور قلق المصطلح - فإن الذين نظروا إلى هذا المصطلح من خلال الجغرافيا كان عليهم أن ينظروا إليه من خلال التاريخ أيضا ، وهو التاريخ الأدبي للسياق الذي يراه «ياكبسون» ذاكرة مهمة للنص وخطيرة عليه أيضا ! وهو النص الإبداعي العربي الذي يأتي النص الحديث امتدادا له عبر مقومات لغوية تحترم النظام النحوي والصرفي، ومن خلال احترام للفضاء الفني الذي يمد الآليات الفنية للنص الحديث ببعض التراكيب اللغوية والصور الفنية الجديدة، ومن خلال التأكيد من خلال النص الحديث على أن الهموم والآمال الكبرى ليست متباينة

أو متضادة، فلم يكن، ولن يكون مقدرا على الشاعر الحداثي أن يواجه الذات الجمعية كما يرى د. السريحي من خلال «الكتابة خارج الأقواس»، بل هو المبدع الذي يجترح اللغة الجديدة، والصورة العميقة الملفتة التي تكتب ذاتها من خلال ما تريده هي لا ما يفرضه الناقد عليها من وجوب مواجهة ذاتها الجمعية. وهو مفهوم يمكن أن تحرره الرؤية البلاغية المجازية القارة، حيث إطلاق الجزء وإرادة الكل.

ولئن كان د. سعد البازعي لم يعلن صراحة أو تلميحاً إلى الوساطة هنا، لكنني أحسب أن الكتاب كان يأخذ في حسبانه تقريب النص الشعري الحداثي من المتلقي، وأحسب أن أولى تجليات هذه الوساطة كانت عقد هذه العلاقة بين النص الشعري الحديث، والسياق التاريخي العربي، بثرائه الإبداعي، ومكانه ومكانته الحضارية، وإلى رموزه وأساطيره، وإذا كانت التهم التي وجهت إلى النص الحديث تهماً تتعلق بخطورته على اللغة، وعلى الذوق العربي، وارتباطه بالمعطى الغربي مثلاً، فقد جاء العنوان هنا ليشير إلى أن هذا الشعر لا يتنكر للصحراء، بمفهومها العام «الهوية» الذي يحيل إلى إنسانها وقضاياه، وآماله وآلامه، بل إلى هذا السياق الحضاري الضخم الذي يشكل إرثاً حضارياً وفنياً أفاد منه النص الحديث. إلى جانب تأثير هذا السياق في تشكله الشفهي الذي يؤثر على المتلقي والمبدع في الآن ذاته، وهو اتجاه يرى قدمه البازعي من خلال وعي عميق بدور السياق، الذي يصبح التحديث من خلال وعيه، وهضمه، وتجاوزه خطوة أولى لازبة في سبيل التحديث، وليس في ذلك محاولة تعسفية لإرضاء الذات الجمعية، بقدر ما هو شعور موضوعي بتأثير هذا السياق على النص والمبدع والمتلقي.

لقد جاء حضور النص في كتاب: «ثقافة الصحراء» حضورا يوازن بين جماليات الشكل، وحضور الفكرة، وتقويمها أيضاً من خلال حركة النص الحديث شعراً أو قصة، ولم تستهلك الرؤية أو النظرية النص، أو تغيبه! بل كانت حاضرة في ذهن البازعي، أضاءها من خلال النص ، وأضفى عليها، والمطالع لجهد البازعي في كتابه يمكن أن يستذكر نظرية الاتصال عند «رومان ياكسبون» وخاصة فيما يتعلق بالرسالة وسياقها وشفرتها، حيث اتجه البازعي إلى النص الحديث من خلال التأكيد على سياق المتلقي في جانبها «العربي والشعبي»، بيد أنه وهو يؤكد ذلك في غير موضع من الكتاب، فإنه كان يعود إلى الشفرة الفنية الخاصة، مؤكداً على جمالياتها واتساقها مع المتلقي في آلامه وآماله وقضاياه وتطلعاته، وبالتالي فلم يجعل من «المبدع والمتلقي» طرفي نقيض أمام هذه الشفرة ، كما فعل السريحي في كتابه: (الكتابة خارج الأقواس) الذي يقرر هذه الأزمة في صورة حدية جازمة، إذ يقول: «اسمحوا لي أيها السادة أن أتوقف في البدء عند حدود هذه العلاقة المتوترة بين الفنان والجماعة التي ينتمي إليها، أو التي تحيط به، تلك العلاقة التي لا ينتهي توترها إلا عند تمكن الجماعة من توظيف الفنان وإذابته في تيار من التيارات، وما يقتضيه ذلك من توافق وظيفي بينه وبين الجماعة، أو عند تسليم هذه الجماعة بجموح الفنان وإدراكها لتميزه، وإن لم تستطع تمثل كل ما يأتي به، وإذا كانت النتيجة الأولى تمثل نهاية قاتلة للفنان، يخسر فيها من فنه بقدر ما يتواطأ مع الجماعة على إنجازه، فإن النتيجة الثانية هي التي انتهت إليها علاقة كبار الفنانين مع مجتماعاتهم وإن يكن مجيئها يأتي متأخرا في الغالب» (السريحي، 37) «إن

الرؤيا السريحية تضع الرؤيا الخاصة بالمبدع منذ البدء في مواجهة حاسمة لامناص منها مع الجماعة، وأي تناغم بينهما سيصير بالفن إلى خسارة قاتلة ! وهو المأزق الذي لا يمكن معه وسط هذه «الأيدولوجية» السريحية أن نرى مبدعاً إلا ويأتي محتزما ومشحوناً بكل حمولات الاختلاف التي يجب أن يضعها في ذهنه قبل كتابة النص الأدبي، إن أراد أن يكتب نصا حديثا ! ود.السريحي يهرب إلى التفرد من خلال المعنى ، وهو ما يعيده بشكل أو بآخر إلى أن يكون صوتاً متسقاً مع «أيدولوجية» ما ! حتى وإن تلبس بكل تحديثات اللغة، فشرط الخصوصية هنا هو الافتراق عن صوت الجماعة، يقول: «وإذا كانت خصوصية الفنان هي أولى علامات انفصاله عن الجماعة فإنها هي التي تستعلي به إلى مرتبة الفن)»(السريحي، 38) والافتراق هنا عن صوت الجماعة، وتبنيه صوتا آخر هو تكريس للمعنى وسطوته، وهو أمر لم يكن ليتسق وعلامات النظرية الحديثة التي كانت بادئة على المشهد النقدي السعودي آنذاك؛ حين كانت تتعاطى بشكل أو بآخر مع الحركة النقدية العربية عبر «الشكلانية والبنيوية»، وأحسب أن ما دفع بالدكتور السريحي إلى التأكيد على جانب المعنى، عبر ما يسميه «بالرؤيا»، هو ذلك التوتر الذي رآه سمة لازمة بين المبدع والجماعة، وتحذيره من أن يذوب المبدع في الجماعة بتواطئه معها، والتي تشكل نهاية للفنان يخسر فيها بقدر ما يتواطأ مع الجماعة، التي يصبح الارتهان لها ذوباناً للفنان، إذ عليه - كما يقول د. السريحي - «الانطلاق من رؤيا متعالية تحيط بالرؤى القبلية، ثم تتجاوزها، وتتمرد عليها، فخصوصية رؤيا الفنان هي أولى علامات انفصاله عن الجماعة، وهي التي

تستعلي به إلى مرتبة الفن (السريحي، 38) وأحسب أنه ليس أضر على الفنان من تلك الاشتراطات التي تُفصل له - قبل أن يكتب - مقاسا لسؤال الإبداع المهم كيف يكتب ! وأن تفرض عليه التعالي على الذات الجمعية بغض النظر عما تريده وتؤمن به هي «الذات الجمعية»، فكيف لو كانت مؤمنة بالحرية وحقوق الإنسان، هل يجب على المبدع أن يكون صوته ديكتاتورياً ملغياً للتصور القبلي، حتى وإن كانت الرؤيا تحمل لغة جديدة، وتطلق الدوال في فضاء التأويلات من خلال تعبير متجاوز مستعمل أيضاً.

بل إن هذه الرؤية السريحية لن تستطيع إيجاد شاعر يمثلها بكل اشتراطاتها، وإذا كانت قد أحضرت الثبيتي متجاوزاً فنيا في مقطع من قصيدة (ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء) فإنها ستجد الشاعر ذاته بعد قصيدتين فقط يمثل الجماعة البدوية خير تمثيل؛ حين يصدح بجمالية «صفحة من أوراق بدوي» (الثبيتي، 203).

وإذا كانت الرؤيا السريحية تتجه نحو المعنى وتجعله موازيا للغة الجديدة ، فإن د.الغذامي كان يغادر النص إلى نص آخر يقدمه الناقد من خلال تشريحيته الخاصة التي تقوم على ما أسماه: «الانفعال العقلي» الذي يقول عنه إنه: «يستند إلى القارئ كمنتج للنص وصانع لدلالاته» (الغذامي، 58) وراح يقيم نظريته على أطلال النصوص الشعرية التي لا تحضر إلا بمقدار ما يسمح لها القارئ التشريحي ذلك.

إن من المهم الإشارة بدءا إلى أن مواجهة القصيدة الحديثة للتراث لا تعني رفضاً أو تجاوزاً عند البازعي، بل عليها ألا تنساق مع الماضي وإنما هي كما يقول: «تواجهه، تحاوره، تسير إلى جانبه

ولاتدخل ثيابه، لا تنعم بجاهزية الموروث ووفرة أشكاله وراحة الأخذ منه، وإنما تقابله وهي تشعر أن ثمة مسافة تفصلها عنه، وتغير من طبيعة علاقتها به» (البازعي، 82).

لقد وعى البازعي أن قضية الفن قضية لغوية في الأساس، قد تحمل معها رؤية جديدة، فراح إلى النص الموجود لا النص السريحي المنتظر! محاوراً له، متلمساً هذه الرؤية الفردية التي تتناغم مع الرؤية الجمعية عبر لغة جديدة، لا تتصادم مع الجماعة، ولا ترتهن لها أيضا ! فعالم الفن عالم خاص يوافق ويخالف كيف شاء متى شاء، وبالكيفية التي يريدها ! ولكنه في أثناء ذلك يحيل إلى أهمية السياق الثقافي المتراكم الذي يظهر، ولا يستطيع أحد إخفاءه، فلم تقل النظرية الحديثة بتجاهله، بل كانت تدعو عبر ياكبسون إلى ملاحظة العلاقة بين السياق والشفرة، وهو ما استطاع البازعي أن يوظفه من خلال رؤيا المبدعين لا فرضيات الناقد، حيث يشير مثلا إلى شكوى الحميدين والصيخان من اللغة المكررة، ورؤيتهم الجديدة للحياة (البازعي، 20) هذه الرؤية التي تشكل انزياحا في بعض الأحيان، لكنها لا تشكل تصادما مع الذات الجمعية ؛ ولذلك فقد راح يستحضر من النصوص حضور الصحراء بغموضها ورهبتها ومطرها الشحيح، وانعكاس ذلك على «الذات الشعرية»التي تحاول أن تصنع عالمها المحتمل، من خلال سياقها الخاص أيضا عبر استحضار الرموز والأساطير في أبعادها العربية السامية، وفي أبعادها المحلية حيث يحضر «الشنفرى – عمر بن الخطاب – أبوذر الغفاري – المتنبي – كافور – صلاح الدين»، كما تحضر «عين هداج في تيماء، وفضة التي تتعلم الرسم»، رابطا كل ذلك بالواقع العربي

والإسلامي المعاصر الذي يمثل الشاعر صوته الراغب في الانطلاق والتحرر، وهو هنا لا يلغي الرؤيا الجديدة التي تلامس بصدق ووعي هموم المرحلة، وآمال المستقبل، حيث تأتي قصيدة الصيخان: «هواجس في طقس الوطن»، وهو النص الذي يطرح رؤيا جديدة على المستويين الفني والدلالي ، فرصة لتأكيد التحديث الفني:

قد جئت معتذراً ما في فمي خبرُ رجلاي أتعبها الترحالُ والسفرُ

ملت يداي تباريخ الهوى ووعت عيناي قاتلها ماخانها بصر

حيث يؤكد البازعي على الوعي السياسي الذي يتجه نحو الخصوصية الصحراوية الموحشة الراغبة في المطر، بكل دلالاته الكثيرة وحركة العصافير التي تفتح آفاق الإشكال الأمني التي تنتهي بإشكالات مجتمعية (البازعي ، 52) وهي نصوص تشير إلى أن هناك وعياً خاصاً لدى الجيل الجديد من الشعراء والقاصين السعوديين كما يرى البازعي، وهو وإن كان وعيا بخصائص البيئة الجغرافية، فإنه يشير إلى وعي أعمق وأشمل، أسهم البازعي في تلمس جزءٍ من حضوره.

إن وعي «الثبيتي وغيداء المنفي ومحمد جبر الحربي» مثلا بأزمة العلاقة بين الشاعر والمدينة هو مأزق ذاتي جمعي يحاوره البازعي، ويكشف عن خطوطه المائزة والجامعة، وهو وعي موجود سابقاً عند بعض شعراء الحداثة في العالم العربي، لكنه وعي خاص حينما يعرضه البازعي من خلال علاقة الصحراء به، وهو كذلك وعي خاص من خلال اللغة الانزياحية التي يتابع تنوعاتها المختلفة عند الشعراء، وهو في أثناء ذلك يقدم رؤية لا تحجز النص وتحاصره،

بل تفتح نافذة على تجلياته المتنوعة التي يمكن أن تكون في النص الحديث قابلة للتعددية بحكم لغته القابلة (البازعي، 53).

ولا يعني كل ذلك أن الشاعر تحول إلى أداة في يد الجماعة، فاختلاف الرؤية حاضر هنا ؛ حين استحضار «الصعلكة» الجاهلية عبر رموزها، وتوظيفهم في رسم موقف مختلف عن الجماعة، وإن كان منتمياً إلى الهوية الصحراوية التي تنفي تهمة «اللاانتماء» التي يواجهها شعراء الحداثة الشباب كما يقول البازعي (البازعي، 59)، ولذا كان اتجاهه إلى تأكيد الارتباط بالهوية والانفصال عنها منطلقا من خلال النصوص التي تؤكد الهوية على نحو ما، وتقدم رؤاها الخاصة عن العلاقة مع الوطن من خلال (هوازن فاتحة الكعب) و(تعريبة القوافل والمطر للثبيتي) و(الخبت) (ويسألونك عن الساعة لعلي الدميني)، وهي رؤى نقدية قدمها البازعي على أنها - كما يقول - أفكاراً وأحاسيس قريبة في حقيقتها إلى الأسئلة، وإن لم تنته كلها بعلامات استفهام أو إن شئتم «فهي مجموعة أجوبة تحمل روح التساؤل لا أقول هذا تحذلقا وتواضعاً زائفاً، وإنما لأنني أدرك أن تلقى النصوص الإبداعية الجيدة أيا كان زمانها أو مكانها بني على التسليم أولاً بأن النص المتلقى ليس مجموعة من التقارير الإخبارية التي يمكن أن تقال في قراءتها فاصلة الخطاب، على العكس من ذلك فالنص الجيد يقتضى مقاربته، وليس قتله بالتحديد الصارم» (البازعي، 66-67) هذه اللغة النقدية الحوارية قد لا تجدها مثلا أمام وثوقية السريحي والغذامي في «الكتابة خارج الأقواس» و«تشريح النص»، حيث يتجه الخطاب النقدي نحو

الوثوقية فيما يطرحه من رؤى تنظيرية تتعلق بالرؤيا السريحية أو التشريحية الغذامية.

وحين يؤكد البازعي على حضور تعلق النص وصاحبه بالوطن المتعالى، ويذكر هذا الوطن بابنه البدوي القادم كما عند الصيخان (البازعي، 91) فإنه يربط بين عشق «ستيفنز» لوطنه أمريكا وعشق محمد الدميني (البازعي، 91) وهو لا يغادر النص، ولا يفارقه إلا بمقدار ما يتملى جماليات هذا العشق التي رسمها العاشق، مؤكداً أن حضور الناقد هنا حضور موضوعي يصف ويتملى ويختلف أحياناً، كما اختلف مثلاً مع الشاعر أحمد الصالح «مسافر» في ارتباكه في توظيف الشنفرى، وإعطائه بعداً إسلامياً، إلى جانب انتقاله من إشكالية الهوى إلى مأساة الوطن (البازعي، 101-102).

إن الرؤية البازعية النقدية تجعل للمتلقى دوره في استقبال النص الإبداعي والنقدي، لكنه ليس الدور التفكيكي الذي يقيم من القارئ مبدعا آخر، بل المتلقي الذي ينطلق ضمن إطار من الحرية الكاملة في التقبل والرفض والإضافة؛ وهو ما يجعل من النص كيانا يمكن أن يكون مثارا للتنوع والاختلاف، وهو ما يمكن أن تمارسه الورقة مع بعض تأويلاته، التي ترى أن قصيدة «التضاريس» تحمل بعثا مرتهنا بماء كاهن الحي، ويقول: «وحين يجيء ذلك الماء فإن وطنا جديدا سيتبرعم، وطنا هو مهجة الصبح، وهو القهوة التي تنصب فوق الرؤوس» (البازعي، 72) «فإني أرى أن الشاعر كان في خطابه الشعري هاجيا للذات الجمعية التي تنتظر الخوارق والمعجزات دون عمل كما سبق. كما أنني أعتقد أن المقارنة بين قصيدتي محمد الثبيتي «هوازن فاتحة القلب» بقصيدة علي الدميني «الخبت» أمر

يحتاج إعادة النظر فالبازعي يقول: «إن قصيدة «الخبت» لا تقترب من احتمالات الانبعاث بنفس القوة والوضوح الذي نجده في «هوازن فاتحة القلب» مثلاً، لكنها ترسم أفقاً احتمالياً لذلك الانبعاث يستمد ضوءه من الرؤية المتفردة والإصرار على الالتحام بالوطن» (البازعي، 78) إنني أعتقد أن المتأمل سيجد فرقا كبيرا، حيث تقدم التجربتان الشعريتان وفق إطار فني فردي لافت لموضوعين مختلفين، وإذا كان البازعي يقول عن قصيدة «هوازن فاتحة القلب» ليس من الصعب أن نتبين من عنوان «هوازن فاتحة القلب» أنه يحمل علاقة بين ثلاثة أقطاب: هوازن العشيرة/ الوطن، والقلب وهو الإنسان/ الفرد وبينهما فاتحة «فإنني أعتقد أن الدلالة هنا، ومن خلال تتبع صور القصيدة وتفاصيلها تشير إلى أن القصيدة ليس لها مساس واضح بالوطن، ولم تكن متجهة نحوه، بل كانت تتجه نحو ابنة الشاعر «هوازن» التي أهدى لها الديوان[1] وهي التي يريد أن يرى طفولتها وكتاباتها ومستقبلها مشرقا ومختلفاً ، مهيئا لها سلماً لتنطلق إلى آفاق رحبة من السلام والحب... إنها هوازن التي تستثير أباها حباً ورحمة، وهي امتداده الذي يؤمله:

تفوحين من حمى شبابي قصيدة

أشاطرها لوني وشكل أناملي

أطارحها الأسماء والأحرف التي

تصوغ على وجهي تفاصيل قاتلي

وألقي على أفراحها رونق الضحى

وأسقي محياها صبابات ساحلي

إنها «هـوازن» التي يرى فيها الشاعر امتداده، ووجهه وآلامه وأفراحه، فيطارحها الفرح، ويقاسمها الألم، لأنها هي مستقبله الجديد ، وتاريخه القديم، ولذا يمكن أن تكون محاور القصيدة مقسمة باعتبار زمني إلى ثلاثة محاور رئيسة هي:

أ. هوازن الحاضر =

ب. هوازن الماضي =

جـ. هوازن المستقبل =

حيث تأتي هـوازن في الجـزء الأول مثيرة للقصيد، شبيهة بالشاعر، يطارحها الآلام والأمل، ويرى وجهها باهياً رائعاً «للّه هذا الوجه كيف يجيء متوجاً بالطلع».

وتأتي في المقطع الثاني مذكرة له بمعاناته مع اللغة التي بدت له – عبر قراءته في نتاج شعرائها، وآلام المظلومين عبر التاريخ – مليئة بالألم والغناء، بالفرح والترح، حتى أتته وتملكها، وأصبح يتصرف فيها كيف شاء...

وتأتي هوازن في المقطع الثالث مستقبلاً تتنازعه مشاعر الرجاء والخوف، فهو يريدها أن تكون طفلة تفضح الصمت، وتقر أعناق النخيل، حرة أبية، ضاجة بالحزم، ومانحة كريمة لمن يستحقون، إنه يحلم لها بالزمان الرحب والمدن الطليقة، ويأمل من الشجر البدائي أن يبتكر أغصاناً جديدة للطيور الجديدة، هذا الشجر الذي تجمد وتصلب، ويصبح المستقبل مشيراً بصورة أو بأخرى لواقع مظلم ، واقع المدن المتجمدة والأشجار المتجهمة...

«أحلم بالزمان الرحب والمدن الطليقة» «يا أيها الشجر البدائي ابتكر للطير أغصاناً وللأطفال فاكهة»

«يا أيها الشجر الذي طال احتقان جذوره بالقيظ واحترقت بلابله على الأسلاك».

إن المدن الطليقة والشجر المحتقن يشيران إلى مدن مسجونة، وأشجار ظالمة لا يمكن أن تمنح الأغصان للطيور القادمة، وهو واقع لا يرجوه «لهوازن» وجيلها، واقع يأمل أن يكون مختلفاً، لكن كل ذلك لا يبدو أنه سيتحقق، وإذا كان يؤمل أن يتحقق «لهوازن»:

هل في الأرض متسع لهذا القلب

هل في الليل أجنحة لهذا الحلم

فإنه لن يتحقق في المجتمعات القبلية المحافظة الساهرة ضد الأنثى:

ساهرة دماء البدو

حتى تقرع الأجراس

حتى تقرع الأجراس

حتى تقرع الأجراس

إن عيون البدو الساهرة لن تدع النوم يمارس أحلامه المبتغاة، فالعيون البدوية حارسة لقيمها المتعنتة إلى أن تقرع الأجراس؛ إعلاماً بانتهاء العالم وقيام قيامته، وبالتالي يصبح هذا الواقع مشيراً إلى حالة من الديمومة التي لا مناص منها، حيث يعود الحلم لا ليمنحه واقعا بهيا، بل ليكرس واقعه الحالي المؤلم:

عرى مقلتي نوم بهي فأسدلت عليها

شغاف الحلم، أوقدت مشكاة

فماذا ترى رأى في الحلم؟. للأسف لم يرَ سوى نساء مقهورات يردن الحب ، ويعشقن الحياة، بيد أنهن يتحولن وتتحول أحلامهن في الحب إلى أن يقمن بدورهن المحدد لهن في حياة المجتمعات البدوية حيث تكون مهمتهن إنجاب الرجال فقط، وليس «الأولاد» كما ترى اللغة إنصافا للقسمة العادلة بين الذكور والأناث، بل رجالاً فقط؛ اتساقاً مع ذكورية هذه المجتمعات القامعة للأنثى:

رأيت نساء يحتسين الهوى العذري

من منبع الشمس ويغرسن في الطين رجالاً

ثم يرى القرى المأهولة بالجوع الممتد من قريته إلى الأرض، ويرى صباحات ملطخة بالحروب والدماء، وتتوقف ريحه التي طافت الأرض عائدة إلى مكة مبتدأ الرحلة ونهايتها، ليبدأ رحلة جديدة، تكشف سوء عري البلاد، وتنتظر يوما سيحقق لهوازن فاتحة القلب فتحا جديدا، عبر يمينه الندية:

كلما أوغلت في صدر المدى

طفقت يمناي تهمي بالندى

أنثر الطلع على عري الثرى

وأحيل الرمل فجرا أمردا(2)

إنه الخطاب الشعري الذي يستحضر الابنة في مواجهة الوطن، حيث تغدو الآمال والآلام مرهونة بالمستقبل الذي يرجوه الشاعر لابنته في وطنه، وهو خطاب غارق في العاطفة والصدق والخوف من مستقبل لا يملك الشاعر تجاهه سوى الأمل والرجاء وبعث الرسائل الفنية المكثفة التي تستطلع مستقبلا مختلفا، مع شعور ممض بفراق

لن يطول بين الشاعر وابنته وهو ما حصل لمحمد الثبيتي، وعبدالله باهيثم رحمهما الله»[3].

وهو مع كل ذلك يمثل قارئاً متواضعاً ، لا يدعي ضجة، أو يمثل ضجيجا، فعمله كما يرى يندرج ضمن جهود أخرى (البازعي، 32) وهو جهد يجمع بين الجانبين الفني المعنى بتكتيك القصيدة وسياقي يراعي التفاعل مع الحياة الاجتماعية والسياسية (البازعي، 19) منحازاً نحو التأويل أحياناً (البازعي، 27) هذا التأويل الذي يسنده حسن شعري مرهف، لا يدعى أن ما يمتلكه منه كافياً لاستشفاف الكثير من النصوص (البازعي، 96)، وهو لا يفتأ يكرر أن جهده جهد متواضع يحاول أن يتلمس بعض الخصائص الشكلية والموضوعية التي قد يعيننا إدراكها على تذوق الشعر الحديث والتفاعل معه (البازعي، 18) من أجل أن يصل الشعر الحديث إلى المتلقي، فمع ما حققه الشعر في الخليج مثلاً من منجزات، من خلال تواصله مع الشعر في العالم العربي أو خارجه، فإنه يبقى متطلعاً إلى توصيل رؤيته إلى القريبين منه (البازعي، 146)، مستحضراً الإشكالية أمام القصيدة الحديثة الكتابية بالدرجة الأولى، التي تواجه جمهوراً من المتلقين واقعين تحت مظلة التلقي الشعري التقليدي بخطابته الشفوية ومباشرته الفنية (البازعي، 148).

إن النقد هنا يستحضر التجارب الذاتية ضمن إطارتها الإشكالية التي يمثلها المتلقي بسياقه وثقافته والإبداع بتفرده، محاولا أن يوجد منطقة وسطا بين تضخم قلة من المبدعين، وعدم اكتراثهم بالمتلقي العادي، وشعراء كثر يحاولون تقريب المسافة بطرائق مختلفة (البازعي، 148).

ومع ذلك فإن البازعي لم يتحول إلى مركزية القارئ؛ ليعظ المبدع كيف يكتب الشعر الحديث وفق رؤية الناقد الخاصة، كما فعل السريحي! كما أنه لم يتحول إلى استحضار قارئ نموذجي من طراز خاص، يكتب نصا جديدا، كما فعل الغذامي، وهو يقارب بعض النصوص التي قاربها البازعي، وهو قارئ لن نجده إلا من خلال الغذامي ذاته، الذي تبنى التفكيكية ، ومنحها اسما ورسما ومنهجا خاصا.

الهوامش

(1) ديوان محمد الثبيتي ، المجموعة الكاملة، 55.

(2) ديوان محمد الثبيتي ، المجموعة الكاملة، 115-116.

(3) يمكن مراجعة هذه الرؤية كاملة في بحث الباحث في مجلة كلية الآداب ، جامعة الملك عبدالعزيز، م 22، 2014م 1435هـ، ص 64-66.

خطاب الحداثة النقدي
في المملكة العربية السعودية

قليل محمد الثبيتي

تمهيـــد:

تعد الحداثة العربية حسب الواقع التاريخي فرعا من فروع الحداثة الأوربية، تلك الثورة التي وسعت مختلف مجالات الحياة من سياسية، واقتصادية، وفكرية.. إلخ، ولكنها هنا (في بلادنا العربية) لم تتسع إلا لمجال الأدبي إبداعا ونقدا، ومما لا شك فيه أن وجود إبداع شعري ونثري حداثي عند مجموعة من الأقلام السعودية من أمثال محمد الثبيتي، وعبدالله الصيخان، ومحمد جبر الحربي، ومحمد العلي، وسعدالحميدين، ومحمد علوان ، وعبدالله باخشوين، وعبده خال وغيرهم، يتطلب نشأة حركة نقدية موازية ، فالنقد تالٍ للإبداع، ومن هنا تشكّل خطاب النقد الحداثي في المملكة العربية السعودية. وكانت البنية الأساسية لهذ المشروع تتمثل في المنجز النقدي لرواد الحداثة والتي جاءت كما يلي:

- الخطيئة والتكفير، د/ عبدالله الغذامي، 1405هـ.
- الكتابة خارج الأقواس، سعيد السريحي، 1406هـ.
- ثقافة الصحراء، د/ سعد البازعي، 1412هـ.

هذه المصادر النقدية بما سبقها ومهد لها من أطروحات تعد البنية الأساسية لخطاب الحداثة النقدي في المملكة العربية السعودية، وقد شكل هذا المنجز النقدي تحولا جذريا في طبيعة

العلاقة بين الناقد والنص، وحمل رؤية نقدية مغايرة في دراسة الإنتاج الأدبي ومقاربات نصوصه.

أولاً: كتاب (الخطيئة والتكفير):

كان هذا الكتاب أول مشروع نقدي ألسني متكامل عرض من خلاله الدكتور عبدالله الغذامي المدارس الألسنية الحديثة عرضاً ينم عن فهم عميق، محاولاً ربط تلك الرؤى والمقولات النقدية الغربية بمقولات ورؤى النقد العربي القديم. كما احتوى الكتاب بعد العرض النظري مقاربة تطبيقية على نموذج إنساني معاصر هو الشاعر (حمزة شحاته). وقد قسّم الناقد كتابه إلى قسمين: (الأول: نظري بسط فيه القول في نظرية البيان (الشاعرية) وتحدث عن مفاتيح النص في البنيوية والسيميولوجية والتشريحية، وتحدث عن فارس النص عند (رولان بارت) ثم عن نظرية القراءة وتفسير الشعر بالشعر ثم النموذج، أما القسم الثاني : فهو صلب الكتاب وفيه حاول أن يطبق منهجه الألسني على شاعر مهم من شعراء المملكة العربية السعودية هو حمزة شحاته)[1].

ويعتبر الدكتور عبدالله الغذامي، أول من طرح قضية النقد الألسني في الساحة الثقافية النقدية في المملكة العربية السعودية، فمن الإرهاصات النقدية التي سبقت ظهور كتاب: (الخطيئة والتكفير) تلك المحاضرة التي ألقاها بنادي الطائف الأدبي عام (1405هـ) تحت عنوان: (المنعطف النقدي بين علم الأدب وعلم المضمون) وفيها (يخلص إلى القول: إننا في النقد الأدبي يجب أن نقسّم الدرس الأدبي إلى علمين ،نتبنى علماً واحداً هو علم الأدب،

وهذا يقتضي أن نقيم للنص علاقاته الأولى بعالمه ثم بجنسه الأدبي الذي هو السياق الأكبر للنص فلكل نص سياق ينتهي إليه وتتحدد هويته به وفيه ... وأن انتماء النص إلى لغته أقوى بكثير من انتمائه إلى زمنه أو إلى ثقافة صاحبه)[2].

ويعرض الدكتور معجب الزهراني، لثلاث قضايا محورية يرى أن كتاب (الخطيئة والتكفير) يقف عندها هي:

- الإطار المرجعي الذي يشكل قطيعة مع النمط السائد، ومن ثم التمييز النسبي بين النقد الألسني الصارم والنقد الألسني المرن.
- مناقشة طبيعة التجربة الجمالية التي تكتسب أدبيتها بمدى عدولها أو انحرافها باللغة عن الاستعمالات النفعية والتي يمثلها ما يسمى بالشاعرية.
- مناقشة جماليات التلقي من خلال التحول إلى القراءة الجمالية التي يمارسها المتلقي الذي يعد طرفاً رئيساً في تجربة الكتابة[3].

كذلك يقول د. عبدالعزيز المقالح عن كتاب: (الخطيئة والتكفير) إنه: (يسعى إلى إحلال البنيوية التشريحية في دراسة النص الأدبي من منظور يجمع بين التأصيل والتحديث، بين الاستفادة من المذاهب النقدية الجديدة، والأسلوبية منها على وجه التحديد مع الاستعانة بخصائص النقد العربي القديم عند أعلامه الأوائل أمثال الجرجاني والعسكري وحازم القرطاجني)[4].

من هنا يمكننا أن نقف عند جملة من المفاهيم النقدية التي يؤمن بأهميتها الدكتور عبدالله الغذامي، من خلال مشروعه النقدي:

- إن عدم معرفة السياق الأدبي، ومعه نظرية الأجناس الأدبية تجعلنا نقرأ الشعر مثلما نقرأ المقالة ،ونطلب فهم كل كلمة في الشعر ،وكل جملة بمعنى محدد كما نجدها في معاجم اللغة ،لكن الشعر جنس أدبي يتميز عن سواه من أجناس القول، له سياق يوجه نصوصه، ويتحكم بفهمها وتفسيرها، لذا ينبغي أن نقيم للكلمة الشاعرة حقها في الاستقبال الشعري الصحيح، حيث تتجه البصيرة نحو القوة الفعالة للكلمة، تلك القوة المتمثلة بصورتها الحركية في الجملة. وبدلاً من المعنى الدلالي للكلمات يحل التفاعل الفني للغة البيان الذي تحول ليكون هو ذاته دالاً على نفسه وليس على مدلول من خارجة. وهذا هو (سحر البيان)(5).
- يعتمد النص الأدبي على شاعريته التي هي أبرز سماته وأخطرها، فالنص يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه ،ويؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم، من حيث إنها بنية ذات شمولية ،قادرة على التحكم الذاتي بالنفس ومؤهلة للتحول فيما بينها لتوليد ما لا يحصى من الأنظمة (الشاعرية) فيها حسب قدرة القارئ على التلقي(6).

لذا فإن الشاعرية انتهاك لقوانين العادة ،ينتج عنها تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه، إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر.

- إن العلاقة بين المؤلف والنص تتحول إلى علاقة ناسخ ومنسوخ ،بمعنى أن المؤلف لا يكتب عمله، وإنما يستمده من اللغة التي هي مستودع إلهامه، فلا وجو للمصدر إلا من خلال النص، ولولا

النص ما كان المصدر. ومن هنا تنشأ نظرية (النصوصية) حيث يموت المؤلف ويتحول التاريخ والموروث إلى نصوص متداخلة، ويولد القارئ الذي يتحول معه النص إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية، تتحرك منتشرة من فوق النص عابرة كل الحواجز[7].

- اللغة نظام من الإشارات، وهذه الإشارات هي أصوات تصدر من الإنسان، ولا تكون بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها، ولهذا فإن معرفة الإشارة لا تتم من خلال خصائصها الأساسية، وإنما يتم ذلك من خلال تمايزها باختلافها عن سواها من الإشارات[8].
- الكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيدها، وبذا فهي لا تعني شيئاً، وهي إشارة حرة، ولذا فهي قادرة على أن تعني كل شيء، وهذا يبعدها عن هيمنة الفكرة المسبقة عن إمكانات الكلمة، وبهذا تكون الكلمات أقدر على الحركة من المعاني لأن الكلمة تستطيع أن تعني أيّ شيء، ويكفي في ذلك تأسيس سياق يوجد هذا المعنى الجديد، أما المعنى فليس له وجود إلا من خلال الكلمات المعبرة عنه، ولو أزيحت عنه لأصبح عدماً. والشاعرية الحديثة تأتي لتعطي الكلمة هذا الحق[9].
- يأتي تفسير النص كوصف نقدي لا للنص كجوهر، وإنما لفهمنا لذلك النص[10].
- تداخل النصوص يتم بين نص واحد من جهة ،ويقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تحصى[11].

• لا وجود لشيء خارج النص - كما يقول دريدا - وهذا ما تؤكد عليه القراءة التشريحية[12].

• العلاقة بين النص والقارئ علاقة وجود، لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية.

• الناقد طرف في الإبداع، وللنقد صياغته أو مرجعيته التي ينبثق عنها شأنه شأن النص الأدبي، الذي يتداخل ويتشابك مع نصوص أخرى ليؤسس سياقاً أدبياً مميزاً[13].

وقد كان تناول الدكتور عبدالله الغذامي، لأعمال حمزة شحاته الشعرية من خلال نظرية القراءة عند تودوروف، التي مرت بالخطوات التالية:

• قراءة عامة لكل الأعمال، قراءة تذوقية مصحوبة برصد للملاحظات.

• قراءة تذوقية نقدية مصحوبة برصد الملاحظات مع محاولة استنباط (النماذج) الأساسية.

• قراءة نقدية تعمد إلى فحص (النماذج)

• دراسة النماذج على أنها وحدات كلية من خلال مفهومات النقد التشريحي الذي يؤكد على أن هذه النماذج (إشارات عائمة) تسعى إلى تأسيس أثرها في القارئ.

• الكتابة: وهي إعادة البناء، وفيها يتحقق النقد التشريحي، إذ يصبح النص هو التفسير، والتفسير هو النص.

وقد بنى الغذامي كتابه على نموذجين قراءيين هما:

1 - نموذج الجملة الشاعرية: وهي أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس.

2 – نموذج الخطيئة والتكفير، أو نموذج الرجل والمرأة، فالعلاقة بين حمزة شحاته والمرأة هي الثنائية المتعارضة التي صنعت نصوص أدبه وأوجدت نموذجه التام[14].

يشير د. منصور الحازمي، إلى أن أحداً لم يشغل الناس في تاريخنا الأدبي المحلي كما فعل د. عبدالله الغذامي في كتابه (الخطيئة والتكفير) فقد أثار لغطاً وأضرم خلافاً بين الأدباء يفوق بكثير ما أثاره محمد حسن عواد في كتابه: (خواطر مصرحة). يقول د. منصور الحازمي: (إن ظهور الغذامي بأدواته الألسنية الجديدة في تناول النص وتحليله إنما كان يعبر عن حاجة ملحة لمواكبة الحركة الإبداعية الشبابية التي بدأت تظهر في بلادنا منذ منتصف السبعينيات على أيدي مجموعة من الشعراء والقصصين الجدد، من أمثال الحميدين والصيخان والسالمي وعلوان، ولم تجد تلك الحركة (الحداثية) بسرياليتها ورموزها وغموضها من يحفل بها أو يقدر جهودها من النقاد القدامى أو الأكاديميين ،فظلت تعيش في الظل حتى أخرجها إلى النور، واحتفل بها الدكتور الغذامي ورفاقه من النقاد البنيويين)[15].

ثانياً : كتاب (الكتابة خارج الأقواس):

يحتوي الكتاب على مجموعة من الأوراق النقدية التي يقول عنها مؤلفها: إنها مقالات تجمع بينها رؤية نقدية تقيم الفرد في مواجهة الجماعة،والإبداع في مواجهة المألوف، وتحمل هم تحرير الإنسان من القواقع وتحرير الإبداع من الأقواس.

كما يقول المؤلف في مقدمة الكتاب: (ومن هنا اضطلع الإبداع بمقاومة التنميط)... ثم يقول: (وهكذا كان قدر المبدع هو المناهضة المستمرة للأطر والأقواس في محاولة للتأكيد على استقلالية الإنسان، وحريته عن طريق تأسيس لغة إن تكن ترتكس إلى جملة من الثوابت فإنها لا تفعل ذلك إلا في سبيل الانعتاق منها نحو آفاق جديدة متجاوزة)[16].

ينقسم الكتاب إلى قسمين. الأول: يعد إطاراً تنظيرياً يطرح جملة من الرؤى والمفاهيم النقدية.

والثاني: يتجه إلى تطبيق تلك المفاهيم على نماذج أدبية شملت الشعر والقصة والرواية والمسرحية. أما ما يطرحه الكتاب من آراء، ومفاهيم نقدية فيمكن قراءتها من خلال ما يلي:

- إن ظاهرة الغموض في القصيدة الجديدة تعد نتيجة حتمية فرضتها سلسلة من التطورات التي طرأت على العلاقة المتوترة بين الشاعر المبدع ،والقارئ المتلقي.
- إن الرؤيا الإنسانية للأشياء - كما يرى (كانت) - هي التي تعطي هذه الأشياء معناها وقيمتها فنحن لا نستطيع أن نعزل الأشياء في ذاتها وبمعزل عن طرائقنا في المعرفة، وإنما نعرفها كما تتبدى لنا... ومن هنا يصبح تحديد ماهية الشيء ناتجاً عن النظرة الإنسانية القاصدة إلية.
- إن الدور النفعي الذي يفرضه استعمالنا اليومي للغة يعني (موت اللغة) ولكن الشعر هو البعث الذي تتجدد فيه اللغة، فالشاعر يلتقط الكلمات وينفض عنها الصدأ ويعيد إليها ألقها وثراءها القديمين.

- على الناقد أن يتجه إلى ثقافة نقدية جديدة تتمثل كافة الإنجازات المختلفة التي تم تحقيقها في ميادين الدراسات اللغوية والفلسفية وعلم النفس والانثروبولوجيا وما إلى ذلك من العلوم التي أصبحت جزءاً أساسياً من ثقافة الناقد الأدبي.
- اللغة في القصيدة الجديدة لا تشير أو تحيل إلى معنى محدد، وإنما توحي بالمعنى،بحيث لا تنتهي القصيدة عند انتهاء الشاعر من كتابتها، وإنما تظل تنمو في نفس كل قارئ من قرائها حتى يوشك أن يصبح لها من المعاني بعدد مالها من القراء.
- إن السبيل إلى دخول عالم القصيدة الجديدة يبدأ بالتعاطف معها.
- إذا كانت الرؤيا الجماعية هي الرؤيا العملية النفعية التي تحقق تماسك الجماعة وتيسر تعاملها مع العالم، فإن الرؤيا الإبداعية هي تحرر الروح من إسار الضرورة وانطلاقها وراء حدود اللامكان وتشوقها نحو المثالي وسعيها باتجاه المطلق ،وهذا هو جوهر الفن كما يراه (هيقل).
- إن القصة الجديدة كالقصيدة الجديدة صرخة احتجاج من الإنسان ضد كل تنظيم يحاول تعليبه في أطر جاهزة، ولهذا يأخذ الشكل والمضمون علامة التأكيد على الوجود الإنساني المستقل.
- إن المبدع الجديد قد أعاد خلط الأوراق وأرجع عناصر الإبداع إلى عالمها الهيولي الأول الذي كان لها قبل أن يقيم بينها النظر العقلي الحدود والسدود،ثم عاد يستثمر هذه العناصر مرة أخرى في عمل كلي يعيد للإنسان ذكرى فطرته الأولى، وتجاربه القديمة.

o إن مهمة تجاوز نمطية التعبير تكمن في مقاومة القوانين المتراكمة من ناحية، والأنماط السائدة من ناحية أخرى،ولكنه أمر لابد منه في سبيل تحقيق تميز الرؤيا وتفردها.

أما الجانب التطبيقي فيمكن اختزاله في الآتي:

أ - تناول الناقد ديوان (تهجيت حلماً تهجيت وهماً) للشاعر محمد الثبيتي، وخلص إلى أن الشاعر استطاع أن ينعتق فيه من تسلط الغنائية الرومانتيكية، وأن يبرأ من نثرية العبارة التي يوقع فيها كثيراً من الشعراء حرصهم على الوضوح والبساطة. وقد كانت الرؤيا والحلم سبيل الشاعر إلى اقتناص أبعاد هذا العالم وفض أسراره وطلاسمه فاستحال الديوان إلى أغنية يرتلها الشاعر للرؤيا، ورحلة ينتجع بها أعماق الحلم.

ب - في تناوله لرواية (الخبز الحافي) للكاتب المغربي محمد شكري يصل إلى أن الرواية قامت على أساس وثيق من ثنائية جدلية عنيفة تتشكل من خلالها معاناة البطل من جوع وموت وتشرد، ويأتي تمرد البطل على نحو عشوائي عبثي، يتمثل في الجنس والسرقة وعمليات القتل التي ظل يمارسها في الخيال.

جـ - وتمثل مجموعة باخشوين القصصية (حفلة) عند الناقد الأزمة التي يعيشها الإنسان على سطح الأرض محاصراً بالخوف والوحدة والغربة. يشغله عنها ضجيج الحياة ، وحين يعود إلى نفسه لا يجد سوى باطل وقبح الريح.

د - وفي تناوله لمسرحية (صفعة في المرآة) لعبدالعزيز الصقعبي يصل إلى أن الصفعة في المرآة هي صفعة الحقيقة التي تتكشف لنا حينما نبدو في حالة عجز تام عن الانعتاق من أسر الذات

في علاقاتنا في الآخرين على نحو نصبح فيه جزراً متناثرة في محيط المجتمع.

وبعد (الكتابة خارج الأقواس) يعود السريحي أكثر اقتناعاً بالنهج الألسني إذ يقول: (وإذا كانت الكتابة خارج الأقواس) هي رحلة البحث عن الإنسان والمنهج فإن ما أزعمه بعد هذه الرحلة أني عدت أكثر اقتناعاً بالمنهج الألسني من خلال الموقع من النص، واهتمامي بالنص باعتباره وجوداً لغوياً يحقق الإنسان فيه أسمى درجات وجوده على نحو يصبح فيه النص هو الإنسان، والإنسان هو النص)(17).

ثالثاً: كتاب (ثقافة الصحراء):

لا يصنف د. سعدالبازعي نفسه في هذه الكتاب من أنصار الحداثة إذ يقول: (الوسيلة أو المنهج الذي حاولت في محتويات الكتاب أن أحقق من خلاله شيئاً من أهداف النقد ليس في مقدوري أن أحدده تحديداً دقيقاً... أعلم أن بعض المفاهيم التي أطرحها تميل بي نحو منهج أو مدرسة اجتماعية ثقافية في النقد الأدبي)(18).

لكني أجد ريح الحداثة الضمنية تنبعث دون ميل لها من الناقد لذا فإن البازعي لا يمكن إلا أن يكون ضمن رواد النقد الجديد في المملكة العربية السعودية وذلك لعدة أسباب منها:

- أنه ممن درسوا في الغرب في فترة زمنية كانت فيها الجامعات هناك تعج بالنظريات النقدية الحديثة.
- أن ما يفيض به الكتاب من ممارسات ومفاهيم يحمل مرجعياته الغربية ،ويصدر عنها.
- أن الكتاب يهتم بالإبداع الحداثي، ويتناوله بالقراءة والتحليل.

الجدير بالذكر أن كتاب (ثقافة الصحراء) عبارة عن دراسات أعدت كمحاضرات، أو قراءات نقدية منبرية، وأخرى أعدت كمواد مكتوبة للنشر، حيث يتناول الإطار المحلي بنوعية: العام: ويشمل الشعر الجديد، وملامح الهوية المحلية،والقصيدة وجغرافية الوعي، وتداخلات القصيدة والوطن.

الفردي: ويتناول ظواهر بارزة في شعر أحمد الصالح، ومحمد جبر الحربي، وفي قصص محمد علوان، وجار الله الحميد، وصالح الأشقر.

أما الإطار الخليجي فيدرس مفهوم الحداثة في الشعر، وذاتية الخطاب في القصة القصيرة.

ويختم كتابه بقراءات في الصحافة الأدبية، ملحق (اليوم الثقافي) وملف (أصوات) توزعت بين الشعر والقصة والآراء النقدية.

ويبدو من خلال هذا المحتوى لكتاب: (ثقافة الصحراء) أنه يجنح إلى توثيق، وجمع دراسات الناقد التي أنجزها في فترات سابقة وهذه الأعمال النقدية المتفرقة يجمع بينها الفكر النقدي الذي يشكل أدوات النقد المعرفية التي يؤمن الناقد بأنها الأكثر تلاؤماً مع الإنتاج الأدبي الحديث في الجزيرة العربية. يقول: (إن مفهوم (ثقافة الصحراء) هو الإطار العام أو أحد الأطر الرئيسة التي يمكننا من خلالها أن نقرأ الأدب في منطقة الجزيرة العربية كمعطى إنساني - بيئي، أو كتفاعل مع الظروف الجغرافية يتوازى مع التفاعلات الحياتية الأخرى في المسكن والملبس والمأكل وما تتضمنه من قيم اجتماعية وتصورات للعالم)[19].

وتسعى هذه الدراسات إلى تقريب المسافة بين أدب جديد وقراء لم يألفوا حداثة النص،كما تتوق إلى كسر حدة الغرابة في نصوص الحداثة.

أما ما يحمله الكتاب من رؤى ومفاهيم نقدية فيمكن قراءتها على النحو التالي[20]:

- ينبغي قراءة الإبداع في ظل ربطه بالنسيج الثقافي العام ولا يمكن دراسة الأعمال الإبداعية خارج حدود الثقافة.
- ضرورة ربط الإبداع المحلي بالسياق الإبداعي العربي والغربي، فالمبدع العربي يواجه ما يعانيه نظيره الغربي.
- أن الثقافة الشفوية تعد عاملاً رئيساً في تشكيل الجو الإبداعي في منطقة الخليج وفي ضوء ذلك يمكن تعليل نوعية معينة من الرموز والشخصيات في الشعر الخليجي الحداثي.
- أن على الناقد التأسيس لسياقات تنظّم الروح الإبداعية بحيث تقوم على كشف البنيات الجمالية ولا تغفل عن استكشاف الرؤى في إطارها الكلي والشمولي الذي تقدمه فكرة ثقافة الصحراء، وخصوصيتها.
- ضرورة طرح الأسس الفكرية للمرحلة الإبداعية من خلال تقصي القيم الفنية التي تقوم عليها.
- أن التفسير والتقويم أساسان من أسس المرحلة النقدية الجديدة.
- يجدر بالناقد البحث عن تأثير البيئة الجغرافية، والظواهر الثقافية، وكيفية انعكاس هذا الأثر على الأعمال الإبداعية.
- على الناقد أن يتنبه لخطر المعرفة وسيطرتها عليه.

- الانتماء إلى المحيط الثقافي والبيئة المحلية هو من أجل قراءة أصدق للإبداع ولا يليق بالناقد أن يأسره الانغلاق والتعصب للمحلية الضيقة.
- عند قراءة إبداع الجزيرة العربية لا يمكن إغفال الهوية الإبداعية التي تظهر من خلال خصوصية البيئة.

ومن الآراء الجريئة التي تعارض هذه الرؤية لثقافة الصحراء ما عرضه الدكتور سعيد السريحي، من أن البازعي، ينظر للصحراء نظرة الرحالة الرومانتيكية التي ترى الصحراء عالما غامضا من الغيب والأرواح، ولم ير الصحراء التي تشكل الموت والمتاهة كما أن الثقافة العربية - كما يقول السريحي - ليست وليدة الصحراء بل المواقع الحضارية المتقدمة في المدن، وقال: بأن الواحات التي أسهمت في هذه الثقافة إنما هي خيانة الصحراء لنفسها فالصحراء لا تنتج ثقافة مؤكداً أن ثقافة الصحراء مفهوم أيديولوجي وليس خطاباً معرفياً[21].

وعن مفهوم (ثقافة الصحراء) الذي يتبناه د. سعدالبازعي يرى الباحث محمد الحرز ما يلي[22]:

- أن المفهوم ولد عند البازعي كظاهرة ثقافية تتأطر نتيجة عوامل عدة.
- أن البازعي يضع الجميع أمام ثنائية (الشفوي/الكتابي) بوصفها ثنائية سماتها الثقافية الأنثروبولوجية تعود بجذورها إلى الصحراء.
- أن هشاشة التعليل لا تعكس البنية العميقة لتحولات الوعي الشعري لأدب الجزيرة العربية ولا المؤثر الثقافي بوصفه وعيا يتخطى الحدود البيئية والجغرافية.

- النظرة الإسقاطية على الوعي الشعري ليست كالنظرة المحايثة وثمة فرق شاسع بينهما.

كما يذهب الحرز إلى أن مفهوم (ثقافة الصحراء) في خطاب البازعي النقدي ما هو إلا قيمة مسقطة من الخارج على النص الشعري، وهذا يتفق مع ما ذهب إليه الدكتور سلطان القحطاني الذي يرى أن البازعي في كتابه (ثقافة الصحراء) لم يكن مدركا لما يعنيه الشاعر الحداثي،لذا فإنه يزاوج بين المترادفات في لغة الشاعر ويفلسف المعنى كما يريد هو وليس كما يعني النص(23).

ومن خلال حجم هذه الاختلافات مع الناقد يظهر لنا أن الكتاب لامس منطقة شائكة في ميادين الدراسات النقدية، وحمل رؤية مختلفة استطاعت أن تثير كثيراً من مساحات الجدل.مما جعله ذا قيمة كبيرة ذاك لأن الصحراء ثيمة مهمة ورمزية خاصة، فيمكن استثمارها في دراسة الأدب قديمه وحديثه.

سمات خطاب الحداثة النقدي:

- أنه يقوم على مرجعيات غربية، تتمثل في نظريات نقدية نشأت وتشكلت في ثقافة، وبيئة مغايرة تماما لثقافتنا ، ومختلفة عن بيئتنا.

- يحاول خطاب الحداثة النقدي في المملكة العربية السعودية ربط النظريات النقدية، والمقولات، والمفاهيم التي نشأت في الغرب بمقولات، ومفاهيم نقدية في النقد العربي القديم، وذلك سعيا لإقناع المتلقي بأن هذه النظريات لا تبتعد كثيرا عما يحمله تراثنا من فكر نقدي.

- تميزت مؤلفات نقاد الحداثة بأنها تجمع بين التنظير الذي ينقل النظريات والمفاهيم النقدية الغربية، والتطبيق الذي يتناول الأعمال المحلية، وخصوصا الأعمال الإبداعية الحداثية.
- فيما عدا كتاب: (الخطيئة والتكفير) يعتبر المنجز النقدي لرواد الحداثة عبارة عن مجموعة من المقالات، والمحاضرات توحد بينها الرؤية النقدية كمسوغ لجمعها بين دفتي كتاب.
- كانت هذه المؤلفات هي لب المشروع النقدي لهذه المرحلة، وماتلاها من مؤلفات لم تخرج كثيرا عن رؤاها، ومفاهيمها النقدية.
- لم يكن رواد الحداثة النقدية في المملكة العربية السعودية على قلب ناقد واحد، بل إنهم يختلفون فيما بينهم وعلى قضايا جوهرية، بالرغم من أنهم أصحاب مشروع واحد.
- أن الجيل النقدي الذي تتلمذ على أطروحات رواد الحداثة النقدية في المملكة العربية السعودية لم يستطع أن يحمل هذا المشروع إلى فضاءات الاستمرارية، والتطور، وإنما ظل يتمحور بأطروحاته في محيط النظريات، والمفاهيم ، والمقولات التي انطلق منها الرواد، فيما عدا بعض أطروحات الدكتور معجب الزهراني التي تبنّت بعض رؤى باختين.

الخطاب المضاد لحركة النقد الحداثي:

شكل هذا المنجز النقدي (الحداثي/ الجديد) صدمة فكرية، واجتماعية ليس على مستوى التيار المحافظ فحسب، بل تعدى ذلك إلى بعض المشتغلين بـالأدب، والدارسين لفنونه، وقد واجه معارضو الحداثة خصومهم بفكر مضاد تمثل في منجز ثقافي

وفكري مثل كتاب: (الحداثة في ميزان الإسلام)لعوض القرني، وكتاب: (الحداثة: مناقشة هادئة لقضية ساخنة) للدكتور خضر محمد عريف، وكتاب: (المرحلة) للأستاذ محمد موسم المفرجي. مما ساهم في تعطيل هذا الخطاب النقدي، وفتح أمام رواده أبواب التحول إلى مشاريع وخطابات نقدية أخرى.

يقول د. سلطان القحطاني: (إن المبدع الحداثي قد خلق لنفسه عداوات مع التيارات الأخرى حيث قطع الصلة بالطرف الآخر، وتحدى التيارات الأخرى، ولم يتعامل معها، أو يحاول مد الجسور الثقافية معها)[24]. من هنا يتبين أن خطاب الحداثة كان يتعامل بشيء من الاستعلاء على التيارات الفكرية الأخرى وبالذات التيار التقليدي، ومما ساعده على ذلك أنه (أي التيار الحداثي) كان مسيطرا على المنابر الإعلامية والأدبية بدءا من الصحف والمجلات وانتهاء بالأندية الأدبية. ولعل النظرة الدونية التي كان رواد الحداثة يرمقون بها الأدباء والمفكرين التقليديين بالإضافة إلى الاختلاف الفكري والمنهجي معهم في النظرة إلى الإنسان والحياة والإبداع كل ذلك كان وقوداً لخطاب تقليدي مضاد للحداثة، وربما يمثل هذا الخطاب كتاب الإعلامي محمد موسم المفرجي، الذي جاء بعنوان: (المرحلة) وهو عبارة عن دراسات ومقالات تكشف عن موقف كاتبها المعارض للحداثة. يقول : (أعترف أن الاستاذ سعيد السريحي من ألد الخصوم في دفاعه وتبنيه معركة الحداثة كأحد المدافعين والمنافحين عنها ... لقد اختلفت معه اختلافاً بائناً إبان تلك المعركة بين الأصالة والحداثة)[25].

كما يصدر د/ محمد خضر عريف وهو أديب تقليدي معروف كتاباً تحت عنوان: (الحداثة: مناقشة هادئة لقضية ساخنة) الذي يفرق فيه بين مصطلح: الحداثة والتجديد والمعاصرة ويرى أن هذه المصطلحات يترجم جميعها إلى (الحداثة) على الرغم من اختلافها شكلاً ومضموناً وفلسفة وممارسة ويرى أن الاتجاه الفكري السليم يتفق مع التحديث ولكنه لا يتفق مع (الحداثة). كما يقول: (إننا بصدد فكر هدام يتهدد أمتنا وتراثنا وعقيدتنا وعلمنا وعلومنا وقيمنا وكل شيء في حاضرنا وماضينا ومستقبلنا)(26). أما د. عبدالله الغذامي، فيقول في كتابه: (حكاية الحداثة): كل المعارك تهون إلا معركة الشيباني ويقصد الأستاذ أحمد رحّال الشيباني وهو باحث ومترجم ورجل فلسفة، كان الشيباني، متحرراً ومنفتحاً ربما أكثر من طاقة مجتمع محافظ لكنه حينما رأى كتابي: (الخطيئة والتكفير) اتصل بي وقال: سيكون بيني وبينك نار وحرب بسبب هذا الكتاب، واتهم الفكر البنيوي بالمادية وما يتبعها من قائمة الصفات(27).

كل ذلك كان يتم مع شيء من الجهل بمدى صلابة المؤسسة المحافظة وبمدى ما يمكن أن تبديه من عنف دفاعاً عن نفسها في مواجهة من يحاول مس ثوابتها ويقينياتها. يقول سعيد السريحي: (ليس ذلك وحسب بل كنا أيضاً نمارس شيئاً من التهميش لهذه المؤسسة متجاهلين ما يمكن أن تفرزه من نتاج وها أنذا أتذكر الآن الشكاوى المريرة التي كانت تتردد على ألسنة الأدباء التقليديين من سيطرة الحداثيين على منابر الصحافة)(28).

أما الخطاب الديني فقد كان أشد ضراوة في مواجهة التيار الحداثي، وتتجلى قوة هذا الخطاب المضاد أنه جاء من رأس هرم

المؤسسة الدينية وذلك من خلال تقديم الشيخ عبدالعزيز بن باز الرئيس العام لإدارة البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد بالمملكة العربية السعودية آنذاك. لكتاب (الحداثة في ميزان الإسلام) للدكتور عوض القرني وقوله: (إن الكتاب كشف لنا أن الشكل لم يكن في ذاته هو هدف التغيير وإنما جعل الشكل الجديد الملفوف بالغموض ستاراً لقوالب فكرية شحنت في كثير من نماذجها بالمعاني الهزيلة والأفكار الهابطة والسهام المسمومة الموجهة للقضاء على الفضيلة والحق والدين) ويذهب الشيخ ابن باز في مقدمته لهذا الكتاب إلى القول بأن هدف الغموض الذي يتبناه تيار الحداثة الشعرية إنما هو:

- التنصل من مسؤولية الكلمة بحيث لا يمكن إدراك معناها بسهولة.
- إماتة الشعر وحرمان المسلمين من سلاح ماض.
- نبذ الشريعة والقيم والمعتقدات وتجاوز ما هو قديم وقطع صلتها به.

وقد اشتمل الكتاب على عدة محاور منها :

- الجذور التاريخية للحداثة .
- الغموض في أدب الحداثة والغاية منه.
- الحداثة منهج فكري يسعى لتغيير الحياة .
- بعض مواقف الحداثيين لدينا من الإسلام وقيمه.

وقد عالج كل هذه القضايا من خلال النظرة الدينية التي تقوم على ثنائية الحلال والحرام.

ومما لا شك فيه أن هذا الكتاب كان له الدور الأكبر، والأثر الأعمق في مواجهة تيار الحداثة وأصبح التيار الديني متشدداً أو

معتدلاً لا يرى الحداثة إلا من خلال ما قدمه هذا الكتاب عنها.وقد كان لهذا الخطاب المضاد سواء على مستوى تيار الأدب التقليدي، أو على مستوى تيار الصحوة الديني أثره الكبير في مواجهة تيار الحداثة. يقول د. عبدالله الغذامي : (اشتدت الحملة على الحداثة وبلغت ذروتها في العامين 1407-1408هـ حتى لقد صارت بمثابة القضية الشخصية لكثير من أفراد المجتمع ودخلت جماعات من شباب الصحوة ممن استقبلوا حكاية الحداثة استقبالاً صحفياً واجتماعياً... وسادت تصورات عن كون الحداثيين علمانيين وإلحاديين وتخريبيين)(29).

وبهذا أصبح المجتمع بأسره يحمل خطاباً مضاداً للحداثة حتى إن الأستاذ سعيد السريحي، تحدث عن شماتة التيار الأدبي التقليدي بالحداثيين (حينما أخذ المجتمع ينال منهم ويسكتهم واحداً بعد الآخر)(30).

وهناك نمطان يمثلان سطوة المجتمع في مواجهة خطاب الحداثة من خلال استهداف رموزه.

الأول: تمثل في رفض جامعة أم القرى منح سعيد السريحي درجة الدكتوراه على الرغم من أنها نوقشت وأعطيت له الدرجة.

والثاني: تمثل في استهداف الدكتور الغذامي من خلال خطباء المساجد حسب روايته التي أوردها في كتابه: (حكاية الحداثة).ومن هنا قد نتفق مع الدكتور سلطان القحطاني، فيما ذهب إليه من أسباب يرى أنها وراء القضاء على تيار الحداثة وهي(31):

- سيطرة هذا التيار على الصحافة، ونشر ما يريد ورفض ما لا يريد.
- خَلَقَ هذا التيار لنفسه أعداء حتى من التيار الوسطي المعتدل.

- خُدع بعض أعداء هذا التيار بالنقد الزائف المجامل.
- لم يحترم البعض منهم الثوابت الدينية والعقدية.
- لم يستطع الناقد التعامل مع النص الحداثي فزاده غموضاً.
- لم يكن الناقد الحداثي منطلقاً من أرضية تراثية.

لكن الدكتور عبدالله الغذامي، يرفض القول بأن الحداثة انتهت ويعجب أن زميله: سعيد السريحي قد صرح بذلك لمجلة (الوسط) الصادرة في لندن عن دار الحياة. فيقول : (ومن غير المعقول معرفياً ومنهجياً أن نقبل بهذا القول، ولا يمكن لأمر كأمر الحداثة أن ينتهي في أي مجتمع كان مهما بلغت محافظة المجتمع ومهما صار من انكسارات فالأمر أخطر و أعمق من ذلك بكثير وليس للحداثة أن تنتهي)[32].

وقفة مع كتاب (حكاية الحداثة):

- إن صدور هذا الكتاب يعد اعترافاً ضمنياً بانتهاء الحداثة ذاك لأن الحكاية لا تكتب إلا بعد أن تنتهي، وليس ثمة حكاية يكتبها كاتبها وهي مازالت تسير بأحداثها وشخصياتها على أرض الواقع.
- أن المؤلف د. عبدالله الغذامي يحاول منذ الصفحات الأولى للكتاب أن يقصي كل رواد الحداثة السعودية، وخصوصاً ماقاله عن الدكتور سعد البازعي من أنه (انقلب على عقبيه ليعود إلى محافظته وتقليديته وتربصه بالجديد) وقوله عن سعيد السريحي: (سعيد السريحي صديق عزيز وهو حداثي حتى العظم، ولكن تصوراته تظل شخصية ومحكومة بالفردية، وهذا سبب الخطأ في تشخيص الظاهرة)[33].

• يطمح الكتاب إلى إقناع القارئ بأن حكاية الحداثة هي ذاتها حكاية الغذامي حيث نجد أن الكتاب يمكن تصنيفه أنه سيره ذاتية كتبها المؤلف عن نفسه فتأمل قوله: (جئت إلى الرياض حاملاً الشهادة الثانوية وكان لي مطمح أن أدرس في جامعة الملك سعود... غير أن الموظف رد علي بهزة من رأسه لأنني من خريجي المعاهد العلمية التي لا تعترف بهم الجامعة... ولقد انصرفت مكلوم الخاطر ونزلت درجات المبنى وكأنني أهبط من التاريخ وأخرج من ذاكرة الزمن)[34]. وهذه لغة سيرة ذاتية، وليست لغة ترسم ملامح مرحلة نقدية من أهم المراحل التي مرت بها ثقافتنا الأدبية، والنقدية.

الهوامش

(1) النقد الأدبي المعاصر في المملكة العربية السعودية، محمد الشنطي ص 343.

(2) السابق ص 343.

(3) مجلة النقد الأدبي، القاهرة (النقد الجمالي والنقد الألسني) د. معجب الزهراني مج 15، ع 4، 1997م.

(4) كتاب الرياض 97-98. قراءات في مشروع الغذامي النقدي ص 271.

(5) الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذامي، ص 12.

(6) السابق ص 23.

(7) السابق ص 72-73.

(8) السابق ص 30.

(9) الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذامي، ص 70.

(10) السابق، ص 83.

(11) السابق ص 90.

(12) السابق ص 57.

(13) السابق ص 280.

(14) الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذامي، ص 89.

(15) سالف الأوان ،منصور الحازمي، ص 223.

(16) الكتابة خارج الأقواس، سعيد السريحي ، ص 7-8.

(17) النقد الأدبي المعاصر في المملكة العربية السعودية ، محمد الشنطي، ص 431.

(18) ثقافة الصحراء، سعد البازعي، ص 12.

(19) السابق، ص 10.

(20) أشار إلى كثير منها د. محمد صالح الشنطي في كتابه النقد الأدبي المعاصر ص311 وما بعد.

(21) ورقة سعيد السريحي في ملتقى الشعر الخامس - دولة الإمارات ،أبريل 2000م

(22) محاضرة (الخطاب النقدي في النص الإبداعي)، جريدة اليوم 2003/5/11م

(23) النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، سلطان القحطاني، ص 192.

(24) السابق، ص 198.

(25) نقلاً عن النقد الأدبي في المملكةالعربية السعودية، سلطان القحطاني ص 2000.

(26) الحداثة: مناقشة هادئة لقضية ساخنة، محمد خضر عريف، دار القبلة، 1412هـ، ص 11.

(27) حكاية الحداثة عبدالله الغذامي، ص 244.

(28) ملحق المدينة الاثنين 11 صفر 1421هـ.

(29) حكاية الحداثة ، عبد الله الغذامي، ص 279.

(30) النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية ، سلطان القحطاني ، ص 203.

(31) السابق، ص 204-206.

(32) حكاية الحداثة، عبدالله الغذامي، ص 285.

(33) السابق، ص 286.

(34) السابق، ص 70.

صمــــت الحداثـــــة

سعد البازعي

«من شفاهي تقطر الشمس
وصمتي لغة شاهقة تتلو أسارير البلاد»

محمد الثبيتي

«نبت الصمت .. غابة وحشية»

محمد علوان

الحضور المتواتر للصمت بمفرداته ودلالاته المختلفة في أدب الحداثة أو فترة الثمانينيات من القرن الماضي ظاهرة تسترعي الانتباه. لكن ربما يرى آخرون أن الصمت ليس ظاهرة في فترة الثمانينيات فحسب وإنما هو أيضاً ظاهرة تسم أدب الحداثة في فترة ما بعد الثمانينيات، أي صمت الحداثة، سكوتها وانطفاؤها. ولاشك أن عنوان هذه الورقة سيحيل إلى المعنى الثاني بقدرما يحيل إلى الأول، إن لم يكن الأخير هو المتصدر. غير أنني لم أقصد هذا المعنى الأخير وإن أردت أن أستثيره لأعلق عليه من خلال ما سأقول عن تلك الفترة من الإنجاز الإبداعي والفكري/ النقدي[1].

أستحضر الصمت لأنه علامة على مرحلة أدبية وثقافية هامة، مؤشر على قلق اجتاح الكتاب والنصوص، ومفتاح من ثم لعودة إلى

ما أنتجته المرحلة لا لنفهم جزءاً من التاريخ الأدبي فحسب وإنما لنفهم الحاضر أيضاً. فلا قيمة لتاريخ لا يفضي إلى حاضر. أما مبررات القلق في تلك الفترة فكثيرة، يكفي أن نتذكر منها موجة التشدد الديني التي أعقبت اقتحام الحرم في نهاية السبعينيات وما أدت إليه من التراجع عن الكثير من الخطوات التحديثية في التعليم والإعلام وغيرهما. كان أدب الثمانينيات الحداثي في فوهة المواجهة مع تشدد ثقافي وأدبي عبرت عنه كتب وخطب وأشرطة كاسيت استهدفت عملية التحديث الشاملة للبلاد ككل ومن ضمنها التحديث الأدبي. لقد كانت الثمانينيات فترة تشدد اجتماعي وثقافي بقدرما كانت فترة انفتاح أدبي، ويصعب فهم ذلك الانفتاح أو السعي إليه دون فهم السياق الذي أحاط به وتفاعل معه.

كانت الإشارة إلى الصمت تعبيراً عن مخاوف المواجهة مع تلك الهجمة وما يمكن أن تؤدي إليه. والمقصود بالصمت هنا ليس بالتأكيد غياب التعبير أو خفوته بقدر ما كان إعلاناً عن حاجة الكاتب أو المبدع إلى مساحات أوسع من القول لا يجد منفذاً إلى الإشارة إليها إلا باستحضار الصمت كدال على ما يشبه الغياب. ومن الطبيعي أن تتحول الإشارة إلى الصمت في تلك الحالة إلى نطق، إلى تعبير، بحد ذاتها، إلى استدعاء لغوي لحالة لم تتحقق فعلاً وإنما تحققت جزئياً على الأقل. فالصامت الحقيقي لا يقول شيئاً، ولكنه حين يقول إنني صامت فهو يعلن صمته، أي أنه لم يصمت فعلاً وإنما يذكرنا بما أسكتته العوائق عن قوله.

هذه الدلالة السوسيو - والسياسيـ - ثقافية تجاور الدلالة الأخرى التي لا تقل أهمية، أي الدلالة الجمالية للصمت. فما الكتابة

سوى اكتشاف لغياب الكتابة، للفجوات الكبيرة في التعبير، لمتعاليات لا يفضي إليها إلى الإيحاء حيث لا يسمع إلا «موسيقى الصمت»، كما يقول محمود درويش في نصه البديع «في حضرة الغياب»، الموسيقى التي تقع فيما وراء الرؤيا، كما يقول. هذه الدلالة أو هذا البعد حاضر أيضاً في الغياب الذي يشير إليه صمت الكتاب حين يقول أحدهم وهو عبدالله الصيخان:

بكيت على باب مكة، فتشت أركانها الأربعة

وفي فمي معزف كسرته الليالي وأمحت ترانيمه الزوبعة.

أو حين يشير محمد الثبيتي إلى صمت هو اللغة الشاهقة التي تتلو أسارير البلاد، تعلن الوطن، تتقرى تضاريسه وأوجاعه.

لكن هذا البعد الشعري/ الجمالي لم يكن الأكثر إلحاحاً فيما يبدو لي في سياق من التوتر الثقافي الاجتماعي الذي وقف فيه الحداثيون موقف المدافع عن نفسه، المناضل ضد سيول التهم الموجهة ضده، المترافع من أجل وجوده. كان ذلك السياق محتشداً بتشدد ديني وتأزم اجتماعي جعل النص الأدبي متهماً في شرعية وجوده نفسها كما في نوايا كتابه ومحللي ذلك النص المنافحين عنه. كان لابد للجمالي أن يتراجع أمام سطوة الواقعي، الشاعري الإيحائي أمام صرامة الفعلي الذي كان يفرز كتباً مثل «الحداثة في ميزان الإسلام» أو »جناية الشعر الحر» إلى جانب سيل من أشرطة الكاسيت وخطب الجمعة وهدير الدعاة في المجالس وحفلات الأعراس، كلها تقول: اقبضوا على هذا الشاعر، أحرقوا تلك القصة.

لذا كان طبيعياً أن نقرأ عناوين مثل «الخبز والصمت» و«الصمت والجدران» و«بين الصمت والجنون» و«قراءة في السر لتاريخ الصمت العربي»، لمحمد علوان وسباعي عثمان ومحمد جبر الحربي وفوزية أبو خالد، على التوالي. الصمت المعلن في تلك الأعمال هو صمت فني بالطبع، لكنه احتجاج الكلام على منعه عن أن يكون كلاماً. ولعل عنوان مجموعة فوزية أبو خالد «قراءة في السر» أنموذج واضح لذلك النوع الفني من الاحتجاج، فإعلان السرية فضح لها وإبراز الصمت كسر له، لكن الفضح والكسر يظلان في حدود المناوشة أو المناورة، اختراق الحدود ثم الانسحاب، التذكير بما يمكن أن يقال ثم التوقف عن قوله كاملاً. قول نصف القول. وقد تطور هذا اللون من التكنيك لدى كتاب السرد فظهرت أعمال تحاكي الأعمال الممنوعة، أي تتمثل النص الذي لا يسمح به وإن لم تكن هي النص تماماً. فهي أعمال سردية تذكرنا باستمرار وعلى نحو معلن بمقص الرقيب وصرامة المنع. ولعل أشهر الأمثلة الحديثة رواية العراقي سنان أنطون "إعجام"، التي تقدم كما لو كانت مذكرات كتبها صاحبها في السجن وبطريقة يصعب على الرقيب قراءتها لأنها معجمة، أي بلا نقاط، لكن الرقيب اشتغل عليها وفك رموزها ومنعها لتجد طريقها بعد ذلك.

في أدب الحداثة السعودي بعض ما يشبه ذلك في تواتر الإعلان عن الصمت وفي نصوص تشير إلى ما لم يمكن قوله، مع أنه يقال لكن بطريقة أشبه بالإعجام. وسأتوقف فيما يلي عند بعض تلك النصوص الشعرية بوجه خاص منطلقاً من أطروحة تقول إن النص الخارج من سياق القيود الخطابية نص مثقل بما بين السطور من

دلالات أو إشارات وأنه لذلك يستدعي قارئاً أو متلقياً فطناً، فالقارئ مثل الكاتب والنص في أن الجميع خارج من السياق ذاته. نقد التلقي واستجابة القارئ هو من لفت الانتباه إلى دور القارئ، على النحو المعروف، لكن ذلك النقد لم يول اهتماماً لجانب الضغوط المختلفة التي تقع على الكاتب والنص لتنتج أو تستدعي من ثم قارئاً محدداً، قارئاً فطناً، كما يقول الفيلسوف الألماني ليو شتراوس، في دراسته للعلاقة بين الكتابة والاضطهاد. نقد التلقي بتعبير آخر لم يعن بظروف ثقافية تكون فيها الكتابة مضطرة لشكل من أشكال الصمت والإحالة إلى دلالات مضمرة لتستدعي نوعاً مختلفاً من القراءة يتجاوز القراءة العادية في إيلائه اهتماماً بجوانب ليست ذات أهمية في سياقات ثقافية أخرى. ما أحاوله هنا هو ربط ماطرحه نقد التلقي مع أطروحة ليو شتراوس في الخروج برؤية تضيف إلى نقد التلقي باباً آخر من خلال التأمل في دلالات الصمت. لكن الورقة الحالية ليست بالتأكيد الإطار المناسب للتوسع في الموضوع، وإنما هي أنموذج لما يمكن عمله في تطوير ذلك النوع من القراءة.

النص الأول:

قصيدة خديجة العمري «دون الذي أنوي» من أهم النصوص التي نشرتها خديجة والتي يكاد عنوانها يقول ما تقوله مجموعة فوزية أبو خالد «قراءة في السر». هنا تعلن الشاعرة أن ما تقوله في القصيدة «دون» الذي تنوي قوله. ولكنها لا تترك الأمر عند العنوان وإنما تواصله في مقاطع أخرى من القصيدة.

تبدأ القصيدة بمخاطبة مذكر غامض الهوية: «له الأمر ما وسع العمر»، وقد يكون ذلك المخاطب حبيباً أو قد يكون وطناً أو هما معاً أو غير ذلك. الهم العام في القصيدة يقترح الوطن لكن الإنسان الحبيب حاضر أيضاً، وأيهما قادر على إعانة الشاعرة، أو المتحدثة، على التخلص من موروث ترمز له بالغابرين وبالوجع العائلي. إنه الهم الأنثوي إزاء مجتمع وإرث الهم الذي يدفع إلى ملجأ مشتهى:

أهز إلي بذاكرة اللحظات التي قسمتنا

تساقط في همتي سادتي الحاضرين

وما اختلفوا من يعلق نص الوراثة...

ثمة مفارقة هنا: ما يساقط ليس رطباً جنياً، كالذي اساقط على مريم، وإنما السادة الحاضرون وهيمنتهم، الأمر الذي يؤكد خطاب الاحتجاج في القصيدة، بل ويمنحه بعداً مقدساً لن يلاحظه إلا قارئ يقرع أذنه فعل «اساقط» بدلالات ستتعمق لاحقاً. «تعبنا ونحن نؤمن سيرتنا بمذلة عمر/ نقلبه في الفراغ»، تقول محتجة، لكن هذا الاحتجاج إزاء ما يحدث ليس سوى البداية:

لكم ما ترون

ولكننا قد شقينا كثيراً

وثانية قد شقينا

- ألا فا عذرون -

مصاب بنصف الخيانة حلمي

إذا شئتم..

بكيل من العنف والحذف فلتقرؤون

وإن طاوع الحب ثانية

فاعذرون.

العنف والحذف هما ما تتوقعه الشاعرة من مجتمعها غير المنصف، وهي باستدعاء اللغة القرآنية في صيغة الأمر «فلتقرؤون» و«فاعذرون»، بعد أن استدعته في فعل «اساقط»، تطلق عنان مخيلة القارئ الذي تتكئ على ملاحظته في الربط بين موقفها وموقف الأنبياء موسى وإبراهيم في سورة قرآنية أخرى هي «الشعراء»، حيث واجه الأنبياء الرفض والتنكر، أي العنف والحذف، وحيث تتكرر الصياغة نفسها «أطيعون» «تشعرون»، وحيث ترد الآية المعروفة، آية الشعراء الذين يتبعهم الغاوون. وقبل الانتقال إلى آية الشعراء يحسن أن نتنبه إلى أن استدعاء مريم - عليها السلام - يستدعي المرأة الضحية، المرأة التي أنكر أهلها ما حصل لها. وهذا إيغال في السياق القرآني الذي يعمق الاحتجاج الأنثوي.

فيما يتعلق بالاستدعاء الضمني لآية الشعراء نحن أمام ازدواجية أو ربما تضارب دلالي بين موقف الشاعر المتماهي مع دور المرأة/ الضحية ولكن المحقة والنبي الداعي إلى الرؤية الصحيحة، من ناحية، والشاعر الذي يتبعه الغاوون ويهيم في كل وادٍ، من ناحية أخرى، ومع أن الدلالة الثانية التي تشكك في دور الشعراء قد لا تكون مقصودة فإن الأرجح أن تكون حاضرة في ذهن من ترد السورة في ذهنه. والأرجح أيضاً هو أن الشاعرة أرادت استدعاء الدلالة الأخرى، موقف المتنكر لصاحب الرؤية الصحيحة من خلال

صيغة «فلتقرؤون» التي تنتشر في أجزاء القصيدة وتنتهي بها معظم مقاطعها. تلك الدلالة الموحى بها جزء من الأغنيات المنطفئة في قول الشاعرة:

تغالبني الأغنيات التي

انطفأت دونما كنت أنوي،

كمن يستعيض بكف تعض

على شارد الومضات التي أذنت للشهادة بالصدق

حيناً من الوقت، أو بعض حين.

لا شك أننا أمام نص غني، وغناه ناتج جزئياً عن تلك الدلالات الغائبة، التي غيبها الانطفاء أو الصمت، والتي ندرك مع ذلك أنها لم تغب تماماً وإنما توارت مثل جمر الرماد إذ ينتظر من ينفخ فيه ليستبين اللهب. إنها الومضات الشاردة التي تمنح الشهادة صدقها ربما أكثر مما تمنحها إياه، أي الصدق، الومضات الحاضرة. وغني عن القول أن تلك الومضات ليست مما يسهل التقاطه لأي قارئ، بل هي تستدعي قارئاً مدرباً من ناحية، ومنتمياً إلى السياق الثقافي ذاته أو عارفاً به. فكثير من قيمة النص يعتمد على تلقي ذلك القارئ.

النص الثاني:

النص الثاني قصة لمحمد علوان، عنوانها: «الخبز والصمت»، وهو عنوان المجموعة المعروفة التي يرد فيها النص. تتمحور القصة حول شاب يأمره والده بالزواج فيصمت برهة ثم يقرر أن يرفض، وبين الأمر والرفض بـ «لا» يتحرك السرد عبر أحداث وتأملات

يهيمن عليها مونولوج داخلي، أو حوار الشاب مع نفسه قبل اتخاذ قرار الرفض وبعده، لتنتهي القصة بالنتيجة المتوقعة لرفض السلطة، أي غضب الأب.

عنوان القصة، وعنوان المجموعة، من ثم يصنع توتراً مبدئياً بين الخبز بوصفه رمزاً للنعمة والرعاية والصمت الذي يتضح أنه الثمن المطلوب لتلقي النعمة والرعاية. الأب هو مصدر العطاء وعلى بقية أفراد الأسرة في القصة أن يصمتوا عندما يتحدث الأب أو يأمر. والتوتر المشار إليه هو الذي تفجره كلمة «لا» العاصية، «لا» الرفض والخروج على الطاعة التي يمارسها الابن أمام أبيه.

قبل التمرد يمارس الابن ما يمارسه الجميع، أي الصمت، وهو صمت سيميائي قبل أن يكون معلناً، بمعنى أنه صمت تشي به دلالات التعبير التي يستقرأ منها عدم الاحتجاج ناهيك عن الرفض. هذا مع أن الرفض متحقق لكنه مضمر وصامت، فبعد سماع كلمات الأب الآمرة كانت ردة فعل الابن هي الابتسام، الابتسام الرافض:

«ابتسم في داخله استهزاء وسخرية.. حرص في الوقت نفسه أن يكون وجهه مرآة مختلفة عما يجيش في أعماقه ويعتمل في صدره..».

ثم بدأ يتأمل في دلالات الصمت:

«أليس لك سوى الصمت وهو في كل الحالات التراجع الوحيد والهزيمة الفريدة التي يدركها الجميع لكنها لا تحسب هزيمة.. ولا تراجعاً».

لكن هذا الركون إلى الصمت/الهزيمة يأتي بعد أن عبر الابن في داخله عن الرفض، تعبيراً داخلياً يتأهب للتحول إلى رفض معلن.

ولم يطل الوقت قبل ذلك التحول، فالصمت الآن نبتة تحولت إلى «غابة وحشية»:

«– قال: لا.. أن تقول «لا» فأنت تمارس أدنى درجة من الحرية.. خرج دون أن يعرف ماذا ترك قوله من أثر .. لعله أحس بمعايشته المزمنة .. ماذا يمكن أن يحدث وهو العاق الأول في عائلته .. خرج بلا هدف محدد سوى أن الخروج هدف في حد ذاته ..».

قبل سماع ردة الفعل الحادة من الأب يواجه الابن عائلته التي يأتي موقفها مختلفاً وإن كان صامتاً، موقف يعرفه السارد العليم أو يحس به الابن إحساس من عرف ردود الفعل الصامتة. هاهو يعود بعد رحلة ليلية مؤرقة غاب فيها عن البيت:

«وصل إلى منزله مع بزوغ الشمس.. رائحة البن.. والخبز.. والصمت تنتشر في المكان.. العائلة بكاملها تفترش الأرض.. عيونهم ترتفع إلى وجهه.. لتقفل راجعة إلى الأرض مرة أخرى.

الكل داخله يعجب لهذا الاعتراض الوحيد الذي مارسه.. الكل مسرور..

كل منهم بوده أن يصل الشاطئ الذي وصل إليه .. إلى النتيجة دون ما تحمله كلمته العجيبة.. «لا» من دهشة وألم وعصيان ..».

في هذا النص صمت معلن أيضاً، لكن سردية النص تتيح له بحبوحة من التعبير أكبر من تلك المتاحة للقصيدة، فالسارد يخبرنا بالكثير مما لا تخبرنا به الشاعرة، لكن في النص مع ذلك ما ينتظر انتباه القارئ بل ويوجهه إليه، ولعل من أوضح ذلك نهاية القصة. في تلك االنهاية إشارة رمزية تسبقها صورة لردة فعل العائلة وهي تسمع صرامة الأب حين رفض تدخل الأم في صالح ابنها:

«سقط الحزن في قاع القلوب.. وفي القنديل ذبالة عطشى.. وخرج ثعبان من جحره بعد أن غير جلده».

الرمز يفتح أبواب الدلالة ويشرك القارئ على نحو معلن في عملية القراءة والتفسير، كما أنه يفتح الجمالي في النص بإخراجه من التقريرية التي تعتري بعض أجزاء النص. كأن الكاتب يقول لقرائه: هذه المرة لن أقول لكم ما أقصد، سأكون شاعراً. لكن أليس الواقع يقول أيضاً إن الكاتب مضطر هو الآخر إلى الصمت، تماماً كالابن في بداية مواجهته مع أبيه؟ قد نغلب أحد الاحتمالين، لكن التغليب لن يعني إلغاء الآخر.

الاحتمال الثاني سترجحه حساسية التأويل، فالقارئ سيتساءل عما يعنيه الثعبان الذي غير جلده: هل هو الأب وقد تبدى بصورته الحقيقية، إنساناً قاسياً مستبداً عند أول اعتراض؟ أم هو الابن الذي تحول إلى إنسان آخر بعد أن أعلن الرفض؟ ولماذا الثعبان رمزاً؟ هل للأمر صلة بإبليس الذي تقول بعض الروايات والأساطير أنه تلبس في شكل حية ليغوي آدم؟ أسئلة مبررة في تصوري وهي دون شك مما يثري النص، لكن يمكن في الوقت نفسه قراءتها على أنها جزء من إشكالية الصمت نفسه، الصمت الذي يستدعيه السياق مثلما تستدعيه جماليات الكتابة.

في القصة التي تتلو «الخبز والصمت» ضمن المجموعة نفسها، تلك التي عنوانها «المرآة المشروخة»، نجد وضعاً لا يختلف كثيراً عما نجد هنا. شاب نعرف منذ البدء أنه «اكتشف - لأول مرة - أنه يتمتع بدرجة لا بأس بها من القبح» يواجه قسوة المجتمع، الفقر

والسجن والاحتقار وحين ينجح في تجارته يأتيه القمع في هيئة حذاء أسود ضخم يحطم أحلامه بتفريق زبائنه وهدم محله، ثم يتضح أن الزبائن من النساء لأنه يبيع أدوات الزينة من مرايا وصابون وغيرها، ويتضح أيضاً أن صاحب الحذاء الضخم يحمل مسبحة كبيرة تلطم وجه الشاب فيرى «الوجوه على حقيقتها.. عارية من كل حب». فهل من صلة بين هذا الاكتشاف وما تتمخض عنه قصة «الخبز والصمت»؟ هل هو الاكتشاف نفسه؟ لاشك أن الكاتب يتوقع قارئاً قادراً على تفسير الحذاء والمسبحة مثلما هو قادر على تفسير الثعبان، ولاشك أيضاً أن التفسير يخضع لسياقات ومؤثرات تتعدد أحياناً، لكنها سياقات ومؤثرات محددة ضمن أطر ثقافية واجتماعية وسياسية. يعني هذا أن القراءة بين السطور قراءة مثقلة بالاحتمالات، كأي قراءة، وقد تكون أشد رزوحاً تحت وطأة الإبهام ولجوءاً إلى التأويلات البعيدة. ولاشك في أن الدخول في تلك التأويلات لا يختلف عن الصمت في أنه «غابة وحشية»، كما تقول قصة محمد علوان.

• للناقد الفلسطيني شاكر النابلسي دراسة بعنوان «نبت الصمت» (1992م) تناولت الشعر السعودي الحديث ومع أنها الدراسة الوحيدة حسب علمي التي تشير إلى الصمت في العنوان فإن تركيزها جاء على وجوه مختلفة لم يكن الصمت من بينها.

حركة الحداثة في المملكة العربية السعودية

محمد بن مريسي الحارثي

كل مخلوق محدث، وكل محدث إلى الزوال (ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام) وكل قديم كان حديثا في زمانه، وكل حديث في زماننا سيغدو قديما للزمان أو الأزمنة المستجدة المستقبلية.

وعجلة الزمن تدور، ولا تتوقف، وكل دورة جيلية، أو أممية تترك أثرا ما، حسناً كان، أو سيئاً.

والإنسان بمركوزات طبعه يجد في كل جديد لذة، لذلك يبحث دائما عن الجديد.

وطول مقام المرء في الحي مخلق لديباجتيه فاغترب تتجدد

ألم تر أن الشمس زيدت محبة إلى الناس أن ليست عليهم بسرمد

والتجديد يأتي وفق تحولات جذرية تغييرية، أو تجديدات تحسينية، والتغيير من الحق إلى الباطل ﴿كَانَ ٱلنَّاسُ أُمَّةً وَٰحِدَةً﴾ أو من الباطل إلى الحق.

وفي العصر الحاضر عصر ثورة المعلومات النظرية، والتجريبية وتقارب الخصوصيات والمشتركات الحضارية، كان الهم العلمي المشترك التفكير في المستقبل أكثر من التفكير في الحاضر، وبالتالي استباق المحفزات التصورية لما سيكون عليه المستقبل، والإعداد لذلك، ولو من طريق الحدس والتصور، وليس اليقين لماهية المستقبل المتصور.

والحداثة ظاهرة حضارية يمارسها كل أحد احتاج إلى ممارستها لقيام حاجته إليها، فقد فتح العرب المعاصرون عيوبهم على حداثة الغرب في العصر الحديث، وقد شابت عند الغرب، وأنجبت ما بعد الحداثة، وشابت هذه وانتقلت حركتها إلى العولمة وإلى توقعات ما بعد العولمة، والذي أوهمهم بتأثير الحداثة الغربية في سيرورة الحياة العربية القائمة أن فعل الحداثة المادي ما زال يؤدي دورا فاعلا في حياة الغرب وبخاصة في الجانب العملي التجريبي، والتقدم التكنولوجي، وBخذ العرب يؤسسون تاريخ الحداثة العربية بانبثاقها في المعرفة العربية، ذلك الانبثاق المتأخر كثيرا عن مراكز ثورتها التنويرية عند الغرب.

وكان الاقتراب من توسيع نظرة الحداثة والامتداد بها إلى أولية التاريخ العربي الإسلامي، أو ما قبل الإسلام كان ذلك محفوفا بشيء من بعدين، أولا إما النظر إلى المقدس بأنه ليس تراثا قابلا للنظر فيه من حيث قيم التغيير والتجديد، وأن التراث ما خلفه الغابر للاحق من البشر، وثانيا أن الحداثة بفلسفتها التغييرية ستؤدي إلى منزلقات إيمانية تنحرف بالناظر عن سنن الذكر الحكيم، لذلك كان التحرج عند غير دارس من النظر إلى أن القرآن تراث، خوفا من أن يسوى بالتراث الإنساني، وحتى تأخذ الحداثة مكان فعلها في الانحراف، والمسايرة عن التراث وإليه جردوا التراث العربي من أن يكون القرآن بنية من بنياته، ولم يتنبهوا إلى أن القرآن الكريم هو مركز التراث العربي الإسلامي وأسه المقدر لحركة الكون.

والحداثة مصدر (حدث) والحديث في اللغة نقيض القدم، وحدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو فهو محدث،

وكذلك استحدثه، ومن معاني الحدوث، كون الشيء لم يكن، ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأمور التعبدية، أو المعاملاتية التي كان السلف الصالح على غيرها، وفي الحديث: (**إياكم ومحدثات الأمور**)، جمع محدثة، وهو مالم يكن معروفا في كتاب، ولا سنة، ولا Nجماع، ولا قياس صحيح.

ومن معاني الاستحداث الجدة، ومنه استحدثت خبرا، أي وجدت خبرا جديدا، وحدثان الأمر، وحداثته أوله، وابتداؤه، ونضارته، وحداثة السن كناية عن الشباب، وأول العمر، والحديث، القرآن ﴿كَلِمَةً مِنْ أَفْوَاهِهِمْ ۚ إِن يَقُولُونَ إِلَّا كَذِبًا﴾.

وقد فهم القدماء الحداثة على أنها التجديد، وأن كل جديد في عصره سيصبح قديما بالنسبة للخالفين، وكانوا يقولون لكل جديد لذة لحلاوة قرب العهد من الشيء، وموافقة ذلك لمركوزات طبائع الناس، وصوغ أذهانهم، وكفاءته في حل مشكلات العصر الذهنية، والحسية، وفي الحديث: (**يبعث الله على كل مائة سنة من يجدد على الناس أمر دينهم**) أو كما قال صلى الله عليه وسلم.

لكن الحديث والمحدث والحداثة عند كل أمة ذات دين سماوي يبدأ تغييرياً جذرياً لكل قائم وقديم في الأمة قبل نزول الوحي السماوي إليهم، فتكون الحداثة قائمة على الهدم الذي طريقه البناء الجديد أو المحدث، ولهذا لابد من العودة بأصول الحداثة العربية إلى الذكر المحدث، فنزع الشرك من النفوس وإقرار التوحيد فيها يعد حداثة تغييرية، وهي كذلك عند أصحاب كل دين سماوي، وذاك تغيير ليس من صنع مخلوق، إنه من صنع الخالق، وهذا يمنح

الثبات بعد مرحلة التغيير حق الديمومة الكونية للحديث المحدث الذي سيوجّه أفعال المنتمين إليه إلى ما يوافق فلسفته الإيمانية التي اكتملت رؤيتها باكتمال الرؤية الدينية ﴿أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا﴾ [المائدة: 3]، ولم يعد هذا المكتمل قابلاً للتغيير من أحد، لكنه يقبل التجديد، كما ورد في الحديث السابق.

والتجديد ليس من وظائفه التغيير، وإنما يعني تنبيه المسلم إلى ما غفل عنه من أمر دينه، حل مشكلاته القائمة على ضوئه، إن الذي دفعنا إلى القول بحداثة الذكر الكريم ما جاء في سورتي الأنبياء والشعراء في قول الله سبحانه وتعالى: ﴿مَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مِّن رَّبِّهِم مُّحْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ﴾ [الأنبياء: 2]، ﴿وَمَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مِّنَ الرَّحْمَٰنِ مُحْدَثٍ إِلَّا كَانُوا عَنْهُ مُعْرِضِينَ﴾ [الشعراء: 5].

والذكر في لسان العرب من الجمع الذي ليس له واحد، وهو الحفظ للشيء، والشيء يجري على اللسان، والذكر، جري الشيء على لسانك، وهو نقيض النسيان، ومن معانيه، الشرف، والشجاعة، والقوة وحسن الصيت، والثناء، والبيان، وفيه من المعاني التعبدية ما يتزود به العبد المؤمن من الطاعات، كالصلاة لله، والدعاء إليه، والثناء عليه، والتسبيح، والشكر والطاعة، وقراءة القرآن.

والذكر الكتاب الذي فيه تفصيل الدين، وكل كتاب من كتب الأنبياء عليهم السلام ذكر، وفي قوله تعالى: **﴿ولذكر الله أكبر﴾** أي أكبر من ذكر العبد للعبد، وأنه ينهى عن الفحشاء والمنكر في اقترانه بالصلاة وفي قوله تعالى **﴿وإنه لذكر لك ولقومك﴾** أي القرآن شرف

لك ولهم، والدليل على أن القرآن ذكر قوله تعالى: ﴿**قد أنزلنا إليكم ذكرا**﴾ وقوله تعالى: ﴿ذَٰلِكَ نَتْلُوهُ عَلَيْكَ مِنَ الْآيَاتِ وَالذِّكْرِ الْحَكِيمِ﴾ والذكر المبارك.

إن المتغير الإلهي، الذي بلغ مرحلة الثبات في صدور المؤمنين لا يتغير، وهذا هو حجر الزاوية في اختلاف حداثة الذكر المحدث عن أية حداثة كونية غير دينية سماوية، فما بعدمغايرة الذكر المحدث إلا الثبات الأبدي على ذلك المغير، والثبات لا يعني التوقف، والجمود في حركة الذكر المحدث، وعدم الفاعلية، والاستمرار في إبلاغه، وإشاعته، وهي مسؤولية ورسالة كل مسلم قادر على الدعوة إلى الله، إن الثبات يعني ثبات التصور، والفعل الديمومي المستمر إلى قيام الساعة، إذ لم يبق للوثنية ما يحملها على العودة في صورتها الجاهلية أمام استقرار الإيمان في نفوس المؤمنين، وإن عادت ستختلف صورها.

ولابد أن ننظر إلى الحداثة العربية من خلال أصولها الشرعية وما دار حول هذه الأصول من حركات ثقافية وتاريخية واجتماعية مستقلة عن أية حداثة غير عربية، وفك الارتباط الذي كثيراً ما يحاول توثيق علاقة الحداثة العربية في العصر الحديث بحداثة الغرب التي تعد وليدة مرحلة التنوير، والتي تختلف في فلسفتها عن مفهوم التنوير في اللسان العربي وفي الوظيفة كذلك، وعن مفهوم التغيير الجذري الذي أسسه عصر التنوير للحداثة، وفي التنوير والتغيير المسايرة للتراث إلى حدٍّ ما، وهي في التنوير أوضح منها في التغيير.

فقد بدأ عصر التنوير منذ القرن الثامن عشر الميلادي في أوربا محاولاً الانفكاك من العصور التاريخية المظلمة في التاريخ الغربي، وقد ارتبطت تلك البدايات بمجموعة من الحركات السياسية والاجتماعية والثقافية، وكان الاهتمام بالعودة إلى عقلنة تلك الحركات التنويرية، ومن المراقبة التاريخية لحركة العقل الإنساني أنه لم يكن معطلاً عن وظائفه الإدراكية منذ التاريخ اليوناني القديم عند الفلاسفة، وبخاصة عند السوفسطائيين، لكنه عند التنويريين ازداد شراسة إلى حدٍّ تأليهه في صنع الحياة؛ إذ التحوّل من أنظمة القرون الوسطى إلى التنوير العقلاني لا يعني هدم كل شيء لإقامة أي شيء، وأن العقل يستطيع أن يؤسس أنظمة أخلاقية بعيدة عن النصوص الدينية، وأصبح على رأس اهتمامات عصر التنوير علمنة الحياة والانفكاك عن الكنيسة.

وسيكون لمثل هذه المفاهيم التنويرية أثره على حركات التحولات الأيديولوجية والمعرفية كما ظهر من ذلك قيام الحداثة على البعد التغييري، وبسط هيمنة العقل على تحقيق ذلك البعد في الدعوة إلى الانفصال بين التراث والمستجدات، أياً كان ذلك التراث ديناً أو عرفاً أو غير ذلك.

حتى إن محاولة الانتساب إلى عصر التنوير العقلاني قد تسللت إلى بعض المفكرين والأدباء العرب من أمثال لطفي السيد وطه حسين وحسن حنفي ومجموعة كلية الآداب بجامعة القاهرة وغيرهم من مفكري وأدباء العرب المحدثين، ومؤثرات التنوير الغربي على هؤلاء وغيرهم أمر متوقع في لحظة تاريخية أخذت تحاول تحديد موقعها من العالم على هدي من التراث أو من المستجدات أو منهما معاً.

إلا أن المفهوم العربي للتنوير في أبعاده الوظيفية الشرعية واللغوية كان حاضناً دائماً للخطاب العربي المنتمي إلى تراث هذه الأمة من الزيغ أو الانجراف على تقليد الآخر تقليداً لا يصل بالمقلّد إلى نتائج منتمية إلى هويته، وما تقليد بعض التنويريين العرب لتنوير الغرب العقلاني سوى تشابه بين عقل يتألّه وعقل يستدل سرعان ما يعود بتفكيره إلى الاستدلال والرجوع عن القول بخلق الوجود حسب مواصفات عقلية جديدة.

وإذا ما نظرت إلى أثر التنوير العقلاني الصانع للحياة على حركة الحداثة في المملكة العربية رأيت أن المسايرة التجديدية قد حلّت محل المغايرة التغييرية، وأن مفهوم التنوير في أثره على حركة الحداثة كان مفهوماً عربياً بحتاً.

فالتنوير لغة الإنارة والإسفار والإضاءة، تقول: استنار الشعب: صار واعياً مثقفاً، ونوّر الله قلبه: هداه إلى الحق والخير، ويطلق اسم التنوير على الهداية كما في قوله تعالى: ﴿ٱللَّهُ وَلِيُّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ يُخْرِجُهُم مِّنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ﴾، أي: الهداية، وقوله تعالى: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِى ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُ﴾.

فالنور بمفهوم العرب له الأضواء المدركة بالبصر، واستعملوه مجازاً في قولهم: «كلام كله نور»، ومنه «الكتاب المنير»، وتقول: «فلان نور البلد، ونور القلب، ونور البيت،.. وهكذا»، والقول بأن الله نور جائز

من جهة المدح؛ لأنه أوجد الأشياء، ونور جميع الأشياء منه، وسمّى الله سبحانه وتعالى كتابه المنزل نوراً لأنه يهدي إلى الحق: ﴿ إِنَّ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانَ يَهْدِى لِلَّتِى هِىَ أَقْوَمُ ﴾.

وإذا استعملت القوة العقلانية في حدودها الإدراكية الاستدلالية توقعت الوصول إلى حقائق الأشياء، فالعقل قوة يدرك بها الإنسان الأشياء حوله من نور ومن غير نور، وفي جميع القضايا، حتى قيل: «لا سلطان على العقل إلا للعقل»، وهو قول لا يستقيم على إطلاقه إذا أخذ العقل وظيفته بوصفه يستدل في سلطته بما يعيه العقل، وليس بما لا يعيه خارج المدركات العقلية.

فالعقل، النهى، وهو ضد الحمق بضم الحاء، وجمعه عقول، والمصدر منه، المعقول، وهو ما يعقله الإنسان بقلبه؛ ولهذا قال بعضهم: العقل القلب، والقلب العقل، تقول رجل عاقل، ورجال عقلاء، وهم أصحاب الآراء السديدة المأخوذ بها، وقد سمي العقل عقلا، لأنه يعقل صاحبه من التورط في المهالك، والعقل هو الذي يميز الإنسان عن سائر الحيوان.

ولما كانت عقيلة الشيءأكرم ما فيه، فإن العقل أكرم مركبات جسم الإنسان، وأعضائه لأنه مناط الفهم، والإدراك، وأغلب العقلانيين، وبخاصة الفلاسفة منهم يمنحون العقل أولوية في تحصيل المعرفة.

أما التجريبيون فيجعلون الحواس جميعها مصدرا للمعرفة، والعقل في التصور الإسلامي يعد وسيلة استدلال، تتوقف صنعته للأشياء على مدى قدرته في كشف العلاقات بين الظواهر الكونية،

ومكوناتها الأساسية، لكنه في غير التصور الإسلامي يعد صانع حياة صناعة مطلقة، وفق تصوره للحياة، وبخاصة عند التجريبيين الذين يرفضون إقامة المعرفة على الإيمان، وهذا التصور يمنح العقل حرية العمل مستقلا، وغير مرتبط بالنص الإيماني الغيبي، وغير الغيبي، مما لا يتفق مع قانون الإدراك العقلي في ماديته، وقد ظهر الاحتفاء بالعقل في المعرفة الإسلامية منذ وقت مبكر من حياة المسلمين، فعند جمهور علماء أهل السنة وبعض المذاهب الإسلامية لا تجد تعارضا بين العقل والنقل، وما ذهب إليه بعض العلماء في مذاهب إسلامية أخر من إعطاء العقل الأولية المطلقة في تقدير الأشياء، وأنه العنصر القادر على حركية الحياة، وتطورها، في مقابل التهوين من فاعلية النقل إلى درجة الاتهام أحيانا بأنه من معوقات التقدم الحضاري.

ومثل هذا الاتهام أوهم بعضهم بوجود تعارض بين العقل والنقل، وهو توهم لا أساس له عند الذين عرفوا مهمة العقل، ووظيفته الاستدلالية، ومن المسلم به معرفيا أن العقل العربي المسلم منذ نزول القرآن قد تشكل من المعرفة الشرعية التي استقرت مخزونا عقليا، كان مخزونا أساسا، مما ساعد على استمرار هذا المخزون وفاعليته الإنتاجية، من خلال الاستقرار الإيماني لمعرفة الشرع في نظام وتنظيم الحياة العربية، لكن هذا لم يمنع أن يكون العقل العربي، ومنتجه محل نقد؛ نظرا لما كان يحمل من تعدد مذهبي، وتاريخي، وفلسفي، ولغوي، وغير ذلك من أنساق معرفية، وهو تعدد لم يقطع في يوم من الأيام، أو عند جيل من الأجيال علاقته بالخطاب الإلهي حسب تصور كل نسق لهذا الخطاب، حتى أصبحت المشاكلة بين خطابات المعرفة العربية في مسيرتها التحقيبية سمة

جوهرية لهيمنة الشرعي على المنتج البشري، ومراعاة هذا لذاك ومسايرته له، وعدم الانفكاك عنه، التزاما بالشرعي، وليس إلزاما به من خارج، وهذا الذي وثق العلاقة بين العقل، والنقل، وأبطل دعوى التعارض بينهما.

ولم يواجه العقل العربي ازمة حضارية شوشت عليه، وشككته في سلامة تشكيلاته مثلما يواجه في مرحلته المعاصرة من أزمة تكاد تفقده توازنه فيما يخص سمة التشاكل التي تميزه عن غيره من ذهنيات أخر، وتكمن هذه الازمة في تكثيف الدعاية للمغايرة، وأنها المنقذ من ربقة الضعف العقلي العربي، المتمثل في ضعف الإنتاجية في هذه المرحلة.

وقد وجه العقل العربي نشاطه التفكيري حول مفهوم التنوير في خطاب الثقافة العربية المعاصرة بشكل عام إلى استنهاض الوعي العربي في طرائق التفكير والتوعية والتثقيف والتحديث والتجديد والمسايرة والمغايرة والموافقات وغير ذلك مما حدث في العالم الإسلامي وبخاصة فيما عرف بعصر النهضة العربية، وقد اتسم كثير منها بتأثرها بالطريقة الغربية إعجاباً بالغرب وعلومه وتقدمه الفكري، ولو عن غير اعتقاد بأن ما صلح في الغرب قد يصلح في العالم العربي.

وتجد تنوعاً كيفاً وكماً في التآليف التي بحثت في أصول التنوير من الجهتين الغربية والإسلامية العربية منذ أكثر من قرنين من الزمان، فهناك كتب التنوير في التفسير كتفسير ابن عاشور، والتنوير الفقهي في خلاصة التنوير للماحسني، ويبدو أنه خلاصة تنوير

السكندري، وهناك التنوير في مباحث الفلسفة والمنطق للخليفة بن محمود، وكتاب (التنويريون والموقف من الآخر) لابن شرقة، وكتاب (قضية التنوير في العالم الإسلامي) للشيخ محمد قطب، وكتاب (أزمة التنوير) لعبدالرزاق عيد، وكتاب الشيخ عبدالوهاب غظيف (التنوير الإسلامي في المشهد السعودي، أصوله الفكرية وموقفه من القضايا الشرعية).

وحركة الحداثة التنويرية في المملكة العربية السعودية ليست بمعزل عن حركة الحداثة العربية، فالمنتميات الدينية والقومية واللغوية والوطنية والإنسانية واحدة، والتراث واحد، والمستجدات مشتركة، كما هي التراثيات بين أبناء المجتمع الواحد.

ومشروع النهضة العربية لم يتبنّ فلسفة التنوير مشروعاً له في بناء عقل الجيل العربي الحديث برؤية واحدة تتعدد فيها المسالك وتتحد فيها الغايات؛ نظراً لتشظي الرؤية النهضوية العامة إلى تراث ومستجدات ومن هذه وتلك لتعدد المشارب الذهنية العربية.

ولما كان الخطاب الثقافي الإبداعي هو الخطاب الذي كان يراهن المجددون العرب على قدرته حمل التحوّلات التنويرية دون الإحساس منهم بأنهم يتحركون في فلسفة التنوير بمفهومه العربي اتخذوا من الحداثة منطلقاً لتنوير المرحلة الإبداعية ناظرين إلى أن الحداثة من الوجهة التاريخية أتت تالية لعصر التنوير عند الأوروبيين، وأن انقطاعاً ما حصل بينهما، وهذا استنتاج في غير مكانه الصحيح، فالتنوير الأوروبي مازال يؤدي دوره الفلسفي في بناء الحياة، وسيبقى كذلك، فاتخذوا من وسيلته الأساس وهو العقل

ما حسبوه قادراً على تحريك إبداع المرحلة لا على طريقة الغرب في هيمنة العقل في البناء العلماني للحياة، وإنما بطريق تجديد العقل العربي التراثي الاستدلالي لإقامة وعي عقلي تنويري جديد يحل لهم إشكالية التحديث، ولا يفصل بين الدين والدولة.

فنظروا إلى الحداثة بوصفها فلسفة تجديدية لعدم قدرتها على التغيير في التصورات الإلهية والنبوية واللغوية، ومقومات الهوية الأخرى المنبثقة من أصول الشرع، وكان بإمكان الإحساس بالوعي التنويري الذي يعد سمة المعرفة الشرعية والبشرية العربية أن يحل إشكالية الحداثة، وأن بعض الأصوات العربية التي كانت تنادي بالتغيير الحداثي لم يكن لها ذلك الصدى في حركة الثقافة العربية الإبداعية المعاصرة عند من كان يرى أن الحداثة ثورة عامة على كل ماثل قبلها، وأن فلسفتها الهدم طريق البناء، وقد ظل العقل التنويري يمارس فلسفته التنويرية لدى النخب الثقافة العربية، ومن ذلك النخب الثقافية السعودية.

ولا يختلف اثنان حول طبيعة الخطاب العربي البشري في أنساقه المتعددة؛ بأنه خطاب نخبوي جهوي، ليس للقاعدة العريضة من الشعب العربي دور في صناعته، أو حتى التأثير على صانعيه من حيث حاجات تلك القاعدة الشعبية، وضيق المساحة المتاحة للحرية الفردية في التعبير عن الذات الخالصة، تعبيراً خالصاً يحوي قدراً من المصداقية القولية، وقد أثر هذا على مستوى العلاقة بين المثقف أياً كان نوع خطابه، والمتقبل الذي ما فتئ يشك في مصداقية ذلك الخطاب النخبوي الذي لم يكن له دور في صناعته.

لكنهم يتحركون في دائرة التنوير، إذ يكتسب الجديد المعاصر عندهم ترشته من الانتماءات التصورية في الدرجة الأولى، ويتعصرن التراث، بالإضافات الجديدة الفاعلة لتصبح بنية حية من بنياته، وهذا التجاذب التناسبي بين التراث الحي، والجديد المعاصر هو ما تفردت به المعرفة العربية من حيث ديمومتها الحية في كل مرحلة من مراحل حياة العرب، ومن تعاقب أجيالهم وتنوع مشكلاتهم، ومتطلباتهم التحولية التي تطرأ عادة في كل زمان، وعند كل جيل، ففي أصول هذه المعرفة التراثية الربانية تكمن الحقيقة الكونية الثابتة، وتحمل في جوهرها أسباب الحياة، تلمس ذلك في قدرة هذه المعرفة على تشكيل المقومات الشخصية المسلمة ذهناً وروحاً؛ مما يحقق سلامة المرجعية المعرفية من حيث مصدرها، إذ يصبح العقل في التعامل معها وسيلة من وسائل الاستدلال، وليس صانعاً للمعرفة وتبقى مهمته متوقفة على قدرته في كشف العلاقات بين مظاهر الكون، لا التدخل في تغيير حركتها، وفعلها، المقّدرة بتقدير اللّه لها.

وإذا ما نظرت في ثقافة حاملي الريادة الإبداعية من السعودية من أمثال محمد حسن عواد والعطار ومحمد حسن فقي وحمزة شحاته عرفت أنها لم تخرج على الثقافة العربية البحتة وعلى ماكان يدور في حركة الثقافة العربية في مصر وبلاد الشام والمهجر، وكان الإعجاب بثقافة هذه البيئة العربية محل تقدير الأدباء السعوديين، فكانت الثقافة الغالبة على الأديب السعودي هي الثقافة العربية البحتة، فكانت الغلبة للتقليد على حساب التجديد في المنتج الإبداعي السعودي.

فقد كتبت مبحثاً عن البعد الإبداعي عند عبد العزيز الرفاعي في كتابي (عبدالعزيز الرفاعي أديبا) وقد أصدر الرفاعي ديوانا

واحداً سماه، (ظلال ولا أغصان) ولم يضمنه الأغصان المفقودة المتمثلة في شعر الشباب، وقد ذكر في مقدمة هذا الديوان أنه اختار الشعر الذي يصور الجوانب الجادة من حياته، وطرح الشعر الذي يعبر عن مرحلة الصبا ونضارة الشباب، وربط الشعر بتحولات النفس من لهو الشباب، إلى وقار الشيوخ، فجاء شعر وقار الشيوخ نظماً، وإن كان لم يخل من لمحات تحمل نبضاً وجدانياً قد يلحق بماهية الشعر، وليس تأخر شعره الذي بين دفتي ديوانه هو مكمن تأخره من جهة الأدبية، فالقلة لم تكن في يوم من الأيام مناط التأخر في جودة صنعة الشعر، كما أن الكثرة ليست هي الأخرى مناط التقدم، ولا تجد قبل هذه المرحلة سعودياً ثار على التقاليد الأدبية العربية شاعراً كان أو ناثراً، خذ مثالاً على ذلك موقف معالي الأستاذ حسين عرب من شعر التفعيلة الذي رفضه شعراً.

وقد مرّت دعوة الأنسنة الاشتراكية بين شعوب الحضارات العالمية دون أن تحدث لها صوتاً أو صدًى لدى المثقف السعودي، لقد وهم الأديب السعودي وخاصة الشاعر أن أزمته الحضارية وأزمته الإبداعية ستحلها أسئلة الحداثة، ولم يتنبه إلى أنه قد واجه الحداثة في أزمتها، حين توقفت عن حراكها الثوري التغييري بتأطير نموذجها عند الآخر، وكأن الشاعر السعودي موكول بمواجهة الأزمات في تحولاتها التداولية التاريخية، وتسارع تلك الأزمات، وتلك التحولات، وكان بالإمكان تأصيل رؤية شعرية عند مجموعة من الشعراء السعوديين، الذين داخلهم إحساس بضرورة التحديث في الشعر، ليعبر عن مزاج المرحلة، وليفك الارتباط بين الشعر بوصفه قيمة فنية يثير الصدمة الانفعالية قبل إثارته صدمة المعرفة، وبين

الاستحقاق الشعري الذاتي، أو الجهوي، مما يرغب فيه المتنفعون بالشعر، والساحة الشعرية مهيأة الآن إلى إثارة لحظة حداثية تنويرية جديدة، تنتشل الشعر من أزمته الذهنية، وتستثير فيه ذوقه العربي، ورؤيته العربية الخالصة، بلغة لسانه المنفعل بنبض شعوره، وأحاسيسه، وليس بنبض شعور مستعار، ورؤى إلزامية من خارج.

إن هذه اللحظة الحداثية التداولية، التي نبحث عنها ينبغي أن ترتكز على مقومات التنوير وانبثاق محددات العوربة منه، وأن تطرح أسئلتها بكل جرأة، ووضوح، وأن تكون حداثة عربية الوجه بسحنته التنويرية، وأن تكون حداثة عربية اللسان، قابلة لأسباب التحديث، والتنوير.

وإن التفكير في المشكلات الثقافية الإبداعية القائمة وفي توقعات المستقبل وفق الفلسفة التنويرية غائبة إلى الآن، وإن إعادة قراءة المرجعية الثقافية الإبداعية عند العرب – ومن ذلك عند السعوديين– على هدي من فلسفة التنوير سيضع مفهوم الظواهر الإبداعية والفكرية في مكانها من الأهمية في معرفة مكانها من حركة الإبداع الثقافي والمعرفي.

إن التنوير في فلسفته الوظيفية أوسع وأشمل من التجديد، بل قل إن التجديد بنية من بنيات التنوير، إذ التنوير في مفهومه الإسلامي رؤية كونية قارة لا تقف عند حدّ معيّن، فلها قوة الاستمرار والفاعلية، لا تنفصل عن النص اليقيني، لذلك كان منظور المعرفة الإسلامية التقريب بين العقل والنقل، حتى لا منافرة بينهما في تصورات العقائد الإيمانية، كما فعل العقل التنويري الغربي في استقلال

العقل عن النقل الكنيسي عند الأغلب الأعم من أصحاب الكنيسة، من أجل ذلك حفظ العربي الإسلامي توازن حركات التجديد في الفكر والإبداع من الدعوة إلى الانفكاك بين الدين والعقل حتى عند أصحاب الدعوات الثورية الحرة في حركة الحداثة العربية الذين كانوا لا يصدرون في ثوراتهم الحداثية عن اعتقاد يقيني بالتحول من المقدّس إلى خارجه، فوجهوا قضايا الحداثة التنويرية إلى الخطاب العربي جميعه للبحث في تحديث هذا الخطاب.

ولن تجد حداثياً سعودياً إذا جاز لنا تصنيف بعض المثقفين إلى حداثيين وغير حداثيين قدّم مشروعاً يدعو فيه إلى فصل الدين عن الحركة الثقافية، أو حتى الدعوة إلى انتقاص التصورات الإيمانية المقدّسة، غير أن فعل الحداثة التنويرية شيء وفهم المنتمين إليها من قبل قرائهم شيء آخر، إذ ليس كل من دعا إلى صحوة إسلامية تنويرية كان بعيداً عن مفهوم التنوير الإسلامي، وليس كل من دعا إلى حداثة كان بعيداً عن بعدها التنويري.

وكان اختلاط أصوات الفاعلين في الصحوة وفي الحداثة قد شوشت على من كان يريد بيان الوجه الحقيقي للتنوير وللحداثة، ووضع الدعوات الحديثة في قنواتها الصحيحة لإزالة كثير من اللبس المفهوماتي لحركتي الحداثة والصحوة.

وللبحث في كينونة الحداثة العربية يرد السؤال الآتي:

هل للعرب حداثة؟ وإذا كان ذلك كذلك فما وجهها الوظيفي؟ وهل هي من مبتكرات عصرنا الحاضر؟ أو أن لها جذوراً تراثية عربية؟

لقد بحثنا عن الإجابة لمثل هذه الأسئلة في كتابنا في أصول الحداثة العربية الذي أعدنا بعض مقولاته في هذه الورقة، ولا يساورك أدنى شك في أن ممارسة التحديث في المملكة العربية السعودية كان يتحرك في محاولة استنبات الحداثة الخارجية في تربة الثقافة العربية في المملكة لسببين، أولهما: إنكار الحداثة العربية جهلاً بها أو ضعفاً من حامليها، وثانيهما التصنيف القاصر والمنقوص بأنها ابن غير شرعي للمعرفة العربية، والأشد قسوة من ذلك أنها من أعداء المعرفة الشرعية، أو أنها غزو مقيت هدام للماثل من القيم، وتفريغ الذاكرة العربية من ثوابتها التصورية والعرفية والاجتماعية، وحقن الذاكرة العربية بجديد لا أصل له في ذاكرتهم، والتبشير بثورة حضارية وليست معرفية فقط مهمتها الهدم عن طريق البناء الذي لا يهمه إن كان له أساس ينطلق منه أولا أساس له، حتى وصل الأمر إلى اتهام من كان يدعي وصلاً بالحداثة على أي مستوى بأنه خارج على الجماعة، واستدعاء بعض من لايعلمون شيئاً أو أشياء عن الحداثة في فلسفتها الغربية، وقد وصل التصنيف إلى المقابلة بين المسلم والحداثي وأن أحدهما نقيض الآخر، فإن كنت حداثياً فلست مسلماً عند بعضهم، وإن كنت مسلماً ومارست حقك في التداول والتراكم المعرفي وتلفّظت اسم الحداثة مجرد لفظ من القول فعليك التوبة أو الحرمان من حقوقك جميعها، والتوبة تجب ما قبلها، وهذه النافذة التي تعبت ترسل إشعاعها إلى من سلكوا طريق الحداثة ولمن هم على غير استعجال ممن يتطلعون بكل شراسة إلى إقامة الحد على الحداثي، ومثل هؤلاء تكتشف جهلهم أو جهالتهم بأنهم أبعد

ما يكونون عن منهج القرآن، إنهم يجهلون آيات من الذكر الحكيم تشير إلى أن هذا الذكر محدث وأنه محدث تغييري، وأن الفلسفة الحداثية تقوم على التغيير أصلاً والتجديد فرعاً، وقد كنت شاهد مرحلة ارتفعت فيها أصوات شباب وكهول تنادي بتطوير وتحديد الماثل من القيم الشرعية والاجتماعية والأدبية وغير ذلك تحت مفهوم التجديد، وشاعت قضية تجديد الخطاب الشرعي في غير مؤسسة علمية شرعية أقامت العديد من المؤتمرات وحلقات كثيرة ومحاضرات وتآليف ومنشورات في ذلك، وما زالت تلك المؤسسات الشرعية تؤدي ذلك الدور حتى يومنا هذا، من مثل جامعة الأزهر وأوقاف مصر ورابطة العالم الإسلامي ومنظمة المؤتمر الإسلامي وبعض مؤسسات التعليم العالي والدعوة والإرشاد.

وقد اتجه الحراك ومماحكات السجالات إلى التركيز على الخطاب الأدبي شعره وسرده بأنه الأقوم لإحداث هزة ثقافية أدبية عند المجددين، ودعونا نصفهم بالمجددين، ولو إلى حين عندما تتكشف بعض المفاهيم الناجزة أو الجديدة على مسرح الخطاب الأدبي، وهذا الخطاب الأدبي هو مكمن التهمة عند الحذرين من الحداثة لما فيه من طاقات أدبية قد تدلس على مستقبليه وتجرهم إلى ما لا يحمد عقباه من آراء رافضي مثل هذا التجديد، فإذا كان الخطاب الحداثي عند الفريقين السالكين والناكبين هو الأخطر في ميزان الحداثة وأنه بالإمكان اختزالها في هذا الخطاب فالأمر لايحتاج إلى ذلك الصياح والضجة وإشاعة محدثات الكره والحقد والزعم بأن هذا بر وهذا فاجر وتزكية النفوس التي نهى الله عن تزيكتها ﴿**بل الله يزكي من يشاء**﴾.

إن معالجة استقامة الخطاب الأدبي أو انحرافه عن غايات الأمة لا يحتاج إلى كل ذلك الزخم الإعلامي والتأليفي لأنه خطاب محل إثارة مستمرة في معانيه ومبانيه، ولا يستقر إلا حيث ينحرف وفق صور الحياة وضروراتها ونوازع النفوس، وأن الناس أشبه بالعصور التي يعيشون فيها، وأن مصادر الإبداع تختلف عن مصادر المعارف البرهانية، والديانة ليست عاراً على الشعر، وأن الشعر وحتى الأدب نكد بابه الشر، إذا أدخلته في باب الخير لان وضعف، على اختلاف في فهم النكادة والشرور هنا والخير.

لقد وصل النظر في الحداثة إلى كونها شبهة مجرمة قام حولها كثير من التحريات، وظهرت أسماء قيادية لها من داخل الوطن العربي وناشطين من داخله.

وكان الذي أحدث ذلك السجال غير المنضبط بضوابط الحقائق المعرفية ما طرأ على الرؤية العربية الثقافية من اضطراب في الرؤية وغبش المسالك الحضارية الجديدة، والشك في الإفادة من كل ظاهرة حضارية ثقافية ذات أصول غير عربية أو إسلامية، حتى ولو كان للعرب بعض الإسهام فيها، كظواهر الحداثة وما بعد الحداثة والعولمة واتساع الرؤى المذهبية والحزبية والآفاق الواسعة لامتزاج الآداب العالمية، وكل هذا وما لم نشر إليه هنا كان حل إشكالياته يتم تحت ضوء التنوير الذي يأخذ ما يوافق غاياته وفلسفاته، ولا يصادر غيره من مفاهيم الحياة العامة عند غيره من شعوب الأرض.

ذلك أن لكل أمة حداثتها ومتغيراتها وتجديداتها، وعلى كل أمة تحديد هويتها التي تستقل بها عن أمم الدنيا أو تشترك معهم في بعضها.

وقد كانت صدمة الحداثة العربية قوية في مدخلاتها المعاصرة، اضطرب المرحبون بقدومها في هذه المرحلة التاريخية من حياة العرب المعاصرة، فأخذوا يبحثون لها عن أصول عربية، امتدوا بها في الخطاب الشعري إلى المجددين في العصر العباسي من شعراء وكتاب، متخذين من بشار وأبي نواس وأبي تمام آباء لحداثة الشعر العربي، ومن الجاحظ والحلاج والتوحيدي آباء لكتاب النثر.

إن تصحيح مسار الرؤية الحداثية التنويرية العربية وفق منظور العرب للتنوير أمر من التحقيق العلمي بمكان، وأن مهمات التنوير العقلية والنصية وما بينهما من توافق منهجي سيكشف بجلاء محددات الحداثة التنويرية التي ترفض التغيير في أصولها الإلهية وتقبل التغيير الهادي إلى حقائق الأشياء.

متخذين من وظيفة العقل الاستدلالية في المنظور الإسلامي وسيلة لاستنباط الرؤية الموائمة للنص الشرعي دون النظر إلى المفهوم الاصطلاحي للتنوير عند المتكلمين الذين يذهبون إلى أنه لا سلطان على العقل إلا للعقل، ولو كان ذلك ضد الدين.

لقد بدا واضحاً أن العقل التنويري في التصور الإسلامي لا يعمل بمفرده مستقلاً عن النص اليقيني، ولم يعمل كذلك عند أصحاب التنوير الغربي مستقلاً عن الكنيسة عند الأصوليين المسيحيين واليهود ممن لا يزالون يوثقون العلاقة بين العقل والكنيسة، وإذا ما اتفقنا على أننا أمام حداثة عربية تنويرية فإن هذا سيكون له أثره على التقريب بين التراث والمستجدات في خطابات المعرفة والإبداع عند العرب.

مقدمة لأثر الطبقة الوسطى
في معركة الحداثة

محمد العباس

يمكن، بل ينبغي التعامل مع الكتابات الحداثية المغايرة التي ظهرت منتصف الثمانينيات من القرن الماضي بمختلف ألوانها وأجناسها على أنها ضمير تلك اللحظة المتوترة. باعتبارها محلاً لصراع اجتماعي على درجة من الحساسية. حيث اختزنت المنتجات الأدبية الهواجس المشتركة للفئة المثقفة في السعودية. وإن لم تمثل ذلك الضمير أو الوعي المجتمعي الأوسع كما ينبغي. ربما لأنها بالغت في الاتكاء على الوعي الثقافي في المقام الأول، ولم تتقاطع مع كافة أشكال الوعي الأخرى السياسية والاجتماعية والإدارية.

وهذا التشابك ما بين المنتج الأدبي وسيرورة الواقع يحتّم اختبار جامع ذلك النص عبر ما يُعرف بالتاريخ الاجتماعي. أي ترتيب تلك النصوص المبعثرة داخل سياق له مواصفاته واشتراطاته، وإعادة تفكيكها وتركيبها في صيغة سوسيو-ثقافية. إذ تتوفر مرجعيات نصّية صريحة في هذا الصدد. وهو إجراء على درجة من الأهمية، بالنظر إلى ما تتيحه تقنيات تحليل النص المتحدّرة من اللسانيات من قدرة على كشف مستويات النصوص المتعدّدة والغائرة. ومن ثم إعادة ربطها بالفضاء الاجتماعي التاريخي الذي أنتجها.

إن فحص النص الثقافي المتولّد في رحم تلك اللحظة الحرجة. وامتصاص ظلاله الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، سيؤدي

بالضرورة إلى التماس الواعي مع طبيعة الحراك الإنساني الذي أنتج تلك الموجة التغييرية بمعانيها ومستوياتها الإصلاحية والعقلانية والتنويرية والنهضوية. بالإضافة إلى أن تأويل النصوص الإبداعية بهذه الطريقة الحفرية، ومن هذه المنطلقات بالتحديد، يمكن أن يُفصح عن منسوب وعي مبدعيها. كما يحيل إلى الثقافة التي ينتمي إليها ذلك الجيل. على اعتبار أنها تشكل جزءاً من المرجعية الفكرية للفرد، والمخزون الثقافي للمجتمع.

هذا ما قد تقول به البنيوية وتحققه من حيث إعادة اللحمة ما بين البنية والتاريخ. إذ يمكن الكشف عن سيرورة جدلية لولادة وتلاشي الطبقة الوسطى. التي بدأت تباشير ظهورها مع منتصف السبعينيات في القرن الماضي لتمتد إلى عقد الثمانينيات. أي أثناء ما عُرف حينها بالطفرة المتأتية من ارتفاع أسعار النفط وارتداد ذلك البعد على كل مناحي الحياة. وبدورها أنتجت تلك الطبقة المعروفة بإيجابيتها وبنائيتها منظومة من المثقفين الذين دفعوا بلحظة الوعي إلى الأمام. من خلال نصوصهم الإشكالية.

ظهور الطبقة الوسطى معطى على درجة من الأهمية. إذ يعتبره شاكر النابلسي أحد العوامل التي هيأت لما عُرف بمعركة الحداثة. وذلك في كتابه: (نبت الصمت - دراسة في الشعر السعودي المعاصر). حيث شهدت تلك الفترة (تحولاً كبيراً في البنية الاجتماعية السعودية أدت إلى نشوء وتنامي الطبقة المتوسطة. وهي الطبقة المهمة والفاعلة والمحركة في أي مجتمع من المجتمعات). حيث تميل معظم الدراسات إلى أن موجات الأمل في التنمية والتغيير هي مشروع الطبقة الوسطى.

ومن ذلك المنطلق التحليلي لدور الطبقة يولي للمثقفين أهمية كبرى في تحريك المشهد برسائل ذات مضامين تحمل بذرة التغيير. باعتبارهم نتاج ذلك المختبر السوسيو-ثقافي من ناحية، وصُناع نصوصه من ناحية أخرى. حيث يميل إلى أن (تنامي الطبقة المتوسطة، وازدياد حجمها على هذا النحو، وهي التي تشمل جموع المثقفين، قد أحدث تغييراً جذرياً في المجتمع السعودي، مما سوف يدفع الأدب إلى توجيه معظم رسائله الجمالية إلى هذه الطبقة). بمعنى أن السجال الإعلامي الذي احتدم في ذلك الفضاء إنما كان على هامش عملية تحول تاريخية أشمل وأعمق، تتجاوز الأدبي إلى حافة مقدسات الهوية والدين والأصالة والخصوصية. وما حركة الحداثة التي بدأت مع مطلع الثمانينيات إلا محاولة للإجابة على أسباب التحولات وتلاشي الطفرة فيما كان التيّار الذي اصطلح عليه بالصحوة ينتعش وهو ما يعني تغير أولويات التنمية والسياسة.

هكذا شكلت الطبقة الوسطى نفسها على إيقاع تشكُّل الدولة السعودية الحديثة. ومن ذات المنظور الذي رسم معالمه ماكس فيبر عندما وصفها برأس المال الثقافي. وحدد موقعها في وسط الهرم الاجتماعي. حيث كانت الطبقة الوسطى في السعودية تملأ الفراغ التحديثي التنويري الذي تركته الطبقة العليا الثرية بسبب انغماسها في مراكمة ثرواتها، ولم تقتدر عليه الطبقة الدنيا الفقيرة المنشغلة بهموم طلب عيشها. فيما كانت الطبقة الوسطى تتمتع ببنية ثقافية معقولة. وبشيء من الاستقلالية. وبقدرة واضحة على التنظيم، واقتحام الفضاء الاجتماعي، وصياغة مفاهيمها وبلورة رؤاها

لتأسيس وقيادة المجتمع المدني ضمن معادلة تنموية متفق عليها مع صانع القرار السياسي.

إن نشوء وتطور الطبقة الوسطى في السعودية بمستوياتها العليا والوسطى والدنيا، من المنظورين الاقتصادي والاجتماعي، لم يتم بمقتضى صدفة تاريخية، إنما كنتيجة طبيعية لبروزها في جميع أنحاء العالم بموجب تنامي اقتصادات أسواق البلدان الناشئة. وهي باعتبارها فئة مجتمعية ذات رؤية ثقافية تضطلع بدور مهم جداً على مستوى التغيير. خصوصاً من خلال التعليم الذي يعتبر مفتاحاً لإحداث التحولات.

وفي هذا الصدد يمكن اعتماد معيار نسبة التعليم المرتفعة، بما هي الضمان لإمداد المجتمع بالمبدعين. كما جاء في تقرير (الطبقة الوسطى في مجلس التعاون الخليجي - الخصائص والآفاق) الذي أعده حسن العالي عام (2013م) لمركز الجزيرة للدراسات. وإن لم يكن من المنطقي إدراج كل من تلقى التعليم النظامي داخل مفهوم الفئة المثقفة.

كما أن الانتقال المعقد نحو الحداثة يحتاج إلى قوة قادرة على التعبير الفكري والقيمي عن لحظة التحول. وهو المعطى الذي يتوفر في جهاز مفاهيم الطبقة الوسطى كونه تنظيماً بشرياً قادراً على التعامل مع التوتر الهوياتي واتخاذ مواقف عقلانية إزاء الآخر وحسم حركة الترقي الاجتماعي من خلال المنتجات النصّية. بالنظر إلى ماكانت تحمله تلك الطبقة من مستويات تعليمية نوعية وعالية، ومن وظائفية صريحة وفاعلة، وقدرة على الحركة والتأثير

من خلال خطابها. على اعتبار أن الطبقة الوسطى هي الأساس والمحرك لكل التجارب التنموية. وهو ما يعني أن المثقفين المعنيين بتلك المرحلة لايمكن حصرهم في منتجي الخطابات الأدبية كالشعر والقصة فقط بل في مجمل النشاط الإنساني الذي يحتمل وجود المثقفين المهنيين والمشتغلين بكل أبعاد المعرفة.

على هذا الأساس يمكن النظر إلى الطبقة الوسطى الحاضرة بنصوصها ومواقفها وآرائها وطروحاتها باعتبارها البعد الاجتماعي والثقافي لإصلاحات الدولة. أي كنتاج لسياساتها التعليمية والتربوية والتنموية. ولما يُراد استظهاره من الحسّ المدني من خلال ميثاق ضمني. حيث كانت الفئة المثقفة تتلون باللون الذي يقترحه صانع القرار السياسي. بمعنى أن الدولة كبنية علوية أرادت الاستثمار في رأس المال الثقافي، من منظور بيير بورديو. حيث تقود هذه الفئة المجتمع باتجاه العولمة. بما تشكله باعتبارها رافعة لمنظومة القيم والسلوكيات الحداثية.

وهكذا برزت الطبقة الوسطى بصفتها الحامل لمكتسبات الإبداع الثقافي والفني. أي أن الدولة كانت بصدد توسيع قاعدة الطبقي الوسطى آنذاك. والاعتماد عليها كوجه من وجوه البناء والتحضُّر والتنمية. إلا أن أسامة عبدالرحمن، يميل في كتابه: (المثقفون والبحث عن مسار - دور المثقفين في أقطار الخليج العربية في التنمية) يميل إلى القول بأن: (الغالبية العظمى من الفئة المثقفة لم تدرك هي ذاتها أهمية التلاحم بين التنمية الثقافية مع أبعاد التنمية الأخرى. في إطار النظرة الشمولية لمفهوم التنمية). ولديه من الأدلة ما يكفي حيث: (بدا الترف الظاهري وكأنه هو غاية

التنمية، وبدا الرفاه وكأنه منتهى التقدم). بمعنى أن تلك الهزات لم تؤثر عميقاً في منظومة التفكير، ولا في مصفوفة الأنساق التقليدية. نظراً لغياب النظرة التكاملية لفعل التغيير.

ولاستكمال صورة نشوء الفئة المجتمعية التي أسست لظهور التيار المنادي بالحداثة الأدبية، التي لا تتطابق بالضرورة مع الحداثة الاجتماعية، لا بد من إعادة تشييد تلك اللحظة. حيث كانت الفئة المثقفة في السعودية محدودة فيما كان المجتمع يتلقى عوائد الازدياد المطرد لأسعار النفط على شكل تحولات مادية مصحوبة بتبدلات لامادية. فانفتاح الأسواق يعني الانفتاح على ثقافات. خصوصاً مع تنامي وجود العمالة بكل ما تحمله من قيم وعادات وتقاليد. كما أن حاجة الجامعات والوزارات والمدارس والصحف إلى الخبرات الثقافية والإعلامية أدى إلى وجود ذلك التلاقح البناء. إذ لم يكن من المتخيل استزراع مفاهيم الحداثة لولا وجود ذلك الطابور من الأكاديميين الذين وطّنوا مفاهيمها في الجيل الجديد من النقاد والكُتّاب والشعراء إلى جانب ما عززوه من الإحساس القومي المتلازم بنيوياً من النص. وهي أسماء معروفة لها تاريخها ومكانتها وتضحياتها في هذا الصدد. سواء على المستوى النقدي التنظيري أو الإبداعي أو الإعلامي.

كذلك كان لوجود عدد من أدباء الحداثة في الصحف أثره البالغ في تحفيز الموجة الشبابية آنذاك على تجريب الكتابة المغايرة واقتحام مساحات غير مأهولة للتعبير عن الفرد والجماعة. وذلك من خلال الملاحق الثقافية التي شكلت في تلك الفترة مختبرات حيّة للكتابة المختلفة، المعبّرة عن هواجس الطبقة الوسطى. فيما كان

المشهد يستقبل العائدين من دراساتهم في الخارج بمناهج نقدية مغايرة تماماً لما ألفته الساحة من مقاربات.

إلى جانب تلك الحضورات المؤثرة للخبرات الخارجية. كانت الهجرات الكثيفة والمتدفقة من الأرياف والقرى تتوالى باتجاه الرياض وجدة والدمام. التي شكلت حينها منصات لتمدين المثقفين وتمكينهم من التماس المباشر مع الآخر العربي بكل ما يعد به من ثقافة صادمة. حيث كانت مجمل المجابهات تتحرك باتجاه فهم الصدمات الثقافية المتأتية من التحولات ومن الإحساس بالتآكل السريع للطبقة الوسطى على كل المستويات. التي بدأت تظهر ملامحها منتصف الثمانينيات.

هكذا كانت الطبقة الوسطى تتحشد داخل صوت تنمسح فيه الفروقات ما بين الأقاليم والمناطق والمذاهب. بمعنى ظهور وعي مجتمعي كنتيجة للزيادة المطردة في أعداد المتعلمين. حيث كانت الحركة السريعة تسمح بانصهار كافة ألوان الطيف الاجتماعي داخل تيار يعبر حالة تنموية شاملة. ليس بالمعنى الرومانسي للحركة والحدث والتيار الفاعل، ولكن ضمن رؤية تتأثر بالثقافي والتربوي والقيمي مقابل ما يحدث اقتصادياً واجتماعياً.

وعلى هذا الأساس ظهرت مفردة (التنمية) في الأدبيات إلى جانب حضورها كمفتاح للسلوك الإداري العصري. بما هي المفردة السحرية التي تجوهر فعل وحضور الطبقة الوسطى. ولذلك كانت تعلن وتنبه إلى خطر التنمية العرجاء، التي تراعي تنمية المباني وإهمال المعاني. أي التركيز على العمران وتناسي الثقافة. مع

مراعاة عدم التورط في حساسية البعد السياسي للتنمية، وعدم التطرق لفكرة ربط الثقافة بالديمقراطية.

في تلك الفترة انتبهت دول مجلس التعاون الخليجي إلى أهمية المكوّن الثقافي باعتباره نتيجة طبيعية لفاعلية صوت الحداثة ولبروز دور المثقف في التنمية. حيث تم انعقاد أول مؤتمر لوزراء الثقافة والإعلام عام (1986م) في مسقط. وقد أعد أوراق عمله وتوصياته فصيل من مثقفي الطبقة الوسطى. حيث تم تجاوز فكرة كون الثقافة مجرد هواجس ذاتية إلى مفهوم الصناعة الوطنية التنموية التي لا تنفصل عن الإنسان. وكانت الخطة الخمسية الرابعة في السعودية قد تضمنت بنداً يركز على (البناء الثقافي) كاستكمال لما تم تحقيقه على مستوى البنية التحتية.

ومن يتأمل البناء النصي لمنتجات الثمانينيات سيلاحظ أنها بقدر ما كانت تحتفظ بشيء من الوجدانيات الذاتية المتعلقة بالأزمات والتطلعات الشخصية، ظهرت متوالية من النصوص المهجوسة بالهموم الاجتماعية والوطنية والقومية. سواء على مستوى الشعر أو القص. بمعنى إن تلك النصوص كانت ترصد التغيرات الاجتماعية في الوقت الذي كانت تتحسس فيه مفهوم الوطن وعلاقته بأبعاده القومية. وذلك في إطار الصدمات الثقافية المتأتية من الوفرة المالية بما تشكله من آثار على القيم، والمحسوسة من خلال التماس مع الآخر بكل أطيافه، الذي هيأ فرصة التعرّف على الذات واستنهاض الهوية والتماس العنيف نسبياً مع الجذور التراثية للثقافة. وكل ذلك من منظور يخالف الثقافة السكونية التي كانت سائدة ما قبل ظهور الطبقة الوسطى.

لم تكن أصوات تلك الفترة سواء القصصية أو الشعرية على تلك الدرجة من الكفاءة الأدبية الخارقة. إذ لم تُحدث قفزتها الكبرى باتجاه الحداثة. ولكن تم ترميز فصيل منها بالنظر إلى أنها كانت تتحرك في منطقة فراغ هائلة. كما كانت هناك حاجة ماسة من الطبقة الوسطى لأصوات تعبر عن مآزقها وهواجسها وخيباتها وطموحاتها وإحساسها بلحظات التحول. ولذلك جاء النقد كرافعة تعاضدية، أو كعملية تسويقية واسعة، بمنطوق الغذامي، لتلك الأسماء والنصوص. حيث يمكن التمثيل بكتاب سعيد السريحي (الكتابة خارج الأقواس - دراسات في الشعر والقصة) الذي قارب فيه بحماسة تبشيرية فروض قراءة مجموعة من النصوص الشعرية لمحمد الثبيتي، والمجموعة القصصية لعبدالله باخشوين (الحفلة). لكن ذلك التواطؤ لم يستمر طويلاً مقارنة بالمدة الزمنية التي احتل بموجبها أدباء الثمانينيات واجهة المشهد. حيث جاء النقد الجديد ليستأثر بمعركة الحداثة. حين تم نقل سؤالها من الشعر إلى النقد.

هذه النقلة اللافتة والهامة التي يصفها عبدالله الغذامي بشيء من الدرامية بالموجة الثالثة للحداثة، يعبر عنها في كتابه (حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية) بقوله (في عام 1405هـ/1985م حدثت الموجة الحداثية الثالثة، وهي موجة تحمل تغيراً نوعياً، في حكاية الحداثة في السعودية. ولو تحدثنا بمصطلحات السرد، لشبهنا هذه الموجة بالعقدة. حيث تبلغ الحبكة الروائية أعلى درجات التصعيد والتوتر. هذه المرة جاءت حداثة من نوع مختلف وصادم. وقد كانت العلامة الحداثية عندنا في السابق هي القصيدة بصيغتها الحداثية الحرة. وما يتبع هذه القصيدة من نقد يصاحبها

ويكون في خدمة قضية الشعر الحداثي. وكان متماهياً مع المقولات النقدية المطروحة منذ الستينيات. وخاصة النقد الواقعي مع شيء من نقد فني بلاغي محدود. وقضيته محصورة في تسويق القصيدة الحديثة والمنافحة عنها... غير أن إطلالة عام (1405هـ/1985م) كانت تحمل معها منعطفاً مفصلياً في تاريخ الحركة وفي أبعادها. وهذا هو في تحول المسار إلى النقد والنظرية النقدية).

هذا التحول يعني فيما يعنيه أن حركة الحداثة صار لها ذلك البعد الفكروي المتمثل في الجهاز المفاهيمي الجدلي للنقاد. حيث تم تجاوز سحرية الأثر الذي خلفه شعراء التفعيلة، وما تمثله القصة القصيرة آنذاك كخزان للتاريخ الوجداني، إلى حافة التماس مع كل الظواهر التي تزلزل مفهوم قدسية اللغة لتتركها في الهامش وتتخطاها إلى إعادة تركيب المشهد وفق تصورات منهجية بنائية. وإن كان ذلك لا يعني إلغاء أثر الشعر أو القصة أو حتى قصيدة النثر التي كانت تتهجى حضورها في تلك الحقبة. وهو ما يعني أن حركة الحداثة كانت تنوع على حضورها بموجب قاعدة يمكن أن نسميها بقاعدة الخطابات المتوازية. التي يتناوب فيها الشعر والقصة والنقد.

إلا أن أسامة عبدالرحمن، لم يتفاءل كثيراً بتلك النقلات. حيث ظل الاشتغال على الأدب داخل حلقات ضيقة هو الأصل. وفي هذا الصدد يقول: (ومع أن الأدب هو المسيطر على الساحة الثقافية فهو يعتوره الكثير من القصور ليس من ناحية العطاء الإبداعي الثّر والجيد ولكن حتى من خلال تمكنه من ارتياد البعد الأدبي من أبعاد الثقافة بحرية وممارسة دور فعال في التوعية المجتمعية). حيث

اشترط معادلة يكون فيها العطاء (مفرغاً من التفاعل مع المجتمع. وإن كان بعض العطاء الإبداعي قد يكون أرقى من قدرة القاعدة المجتمعية على استيهابه والتفاعل معه).

هذا الاستنتاج يؤيده عبدالله الغذامي بقوله: (لقد ظل الأكاديميون بعيدين عن السؤال الثقافي والفكري التحديثي والتغييري في مجتمعنا، واستأثر بهذا التخصص والعرف العلمي الملتزم. وهذا في عرفي مؤشر على ترسخ النسق المحافظ وتمكنه من الخطاب الاجتماعي والنفسي فينا حتى لنرى أن التمسك بالعرف هو الحصانة من الانزلاق، وإذا ما استبدلنا عرفا أحللنا مكانه عرفاً آخر يحظى بنفس الدرجة من الرسوخ). بمعنى أنه يؤكد على ما حدث ليس سوى (حداثة ظاهرية وقد تكون سطحية لا تلامس الجذور ولا تنسف الأنساق وإن شاغبتها وحيدت من قوتها).

لكل معركة فرسانها وضحاياها. وفي معركة الحداثة لكل شاعر أو قاص أو ناقد إسهامه المعلوم. وهي أسماء معروفة ومختزنة في ذاكرة المشهد. حيث خضع المنجز وإن بشكل جزئي إلى المناقدة والمساءلة قبالة أكبر ناقد وهو الزمن. فمن كان يُنظر إليه كفاتح صار يُصنّف كناسخ. ومن تقدم الصفوف بعلو نبرته انطفأ صوته وسط الزحام. ومن قدم نفسه كتنويري وتحديثي صار نصه تقليدياً بموجب القراءات المتأخرة وهكذا. مقابل أسماء تجوهرت مع الوقت وأعيدت قراءتها من منظورات أدبية خارج ضجيج المعركة. لأن الصراع في جوهره لم يكن بين القدامة والحداثة بالمعنى الأدبي، بل بين قوى فاعلة على الأرض أو تريد أن تكون كذلك. فظهور النظرية النقدية الحديثة، والشعر الحديث، والأسئلة الإشكالية والمعرفية

الحديثة لم تكن منفصلة عن السياق الاجتماعي الذي أُريد له أن يكون على درجة من المحافظة في لحظة حرجة لأسباب لا ثقافية بل سياسية.

هزيمة الحداثة أو ما سماه شاكر النابلسي بـ (نكبة البراعمة) نتيجة طبيعية لتآكل الطبقة الوسطى المتحدرة أصلاً من مؤسسات تراثية تهاب الخروج على المؤسسة. حيث تمت إعادة التموضعات لصالح ما عُرف بتيار الصحوة. وحدثت خيانة من نوع ما للطبقة من داخل التيار نفسه. ليتركوا من أخلص للتجربة في العراء. لأن عقل تيار الحداثة لم يكن على تلك الدرجة من الاكتمال والنزاهة والضمير بل كان عرضة للاستقطاب القومي من ناحية، ومستسلماً قبالة ما اصطلح عليه كذلك بتيار (الصحوة) من ناحية أخرى. وهو مآل متوقع فالطبقة الوسطى لم تنتج حداثيين فقط بل صحويين مؤدلجين. وكأن الحداثة لم تكن سوى مزيج عبثي من الذاتية والظرفية والمصلحية. وهذا ما يفسر الصدام داخل الطبقة التي أخذت بالتفكك. أو تم تفكيكها وإعادة تركيب جانب منها لتؤدي وظيفة في موقع آخر.

الحراك الاجتماعي العابر للمواهب الفردية

علي الشدوي

هناك أسلوبان لتأريخ مرحلة الثمانينيات الميلادية؛ إما أن يختار المؤرخ الثقافي أسلوبا ينبئ بالكثير من تاريخ تلك المرحلة ويفسر القليل، أو يختار أن يفسر الكثير وينبئ بالقليل. وقد نحت الكتابات التاريخية التي صدرت عن تلك المرحلة الثقافية نحو الأسلوب الأول؛ أي أنها أنبأت بالكثير وفسرت القليل وإلى هذا النوع من الأسلوب ينتمي كتاب الغذامي «حكاية الحداثة» والردود عليه.

أما أنا فسأختار الأسلوب الثاني؛ أي أنني سأنبئ بالقليل عن تاريخ تلك المرحلة الثقافية لكنني سأفسر الكثير. سأركز على البنيوية التي شغلت حيزا ضئيلا من اشتغال النقاد السعوديين النقدي إلا أنها وسمت تلك المرحلة ثقافية إلى حد أنها رادفت الحداثة، فلا تُذكر هذه إلا بتلك.

تاريخيا أول من كتب عن البنيوية على المستوى المحلي هو عبدالوهاب الحكمي، في كتابه: «الأدب المقارن، دراسة في العلاقة بين الأدب العربي والأدب الأوروبي» الصادر عن مؤسسة تهامة (1983م). لم ينتبه أحد لما كتب، وحتى في حالة افترضنا قراءته من قبل قراء عديدين في المجتمع فإن ما كتبه لم يثر جدلا، وبمقارنة ردود الفعل على البنيوية التي صاحبت كتاب الغذامي «الخطيئة والتكفير» الذي صدر بعد سنتين من صدور كتاب الحكمي (1985م) وبما

صاحب رسالتي السريحي الجامعيتين بين عامي (1984-1988م) من جدل ونقاش، فإن السؤال هو: لماذا لم يثر ما كتبه الحكمي عن البنيوية ما أثاره كتاب الغذامي ورسالتي السريحي الجامعيتين؟. لماذا لم يكن الحكمي هو الذي فتح نقاشات تلك المرحلة الثقافية؟ لماذا ننسى الحكمي ولا نذكر إلا الغذامي والسريحي؟ هل يعود السبب إلى موهبة كل واحد منهم في عرض المشكلة؟ أم يعود السبب إلى حالة اجتماعية عابرة للموهبة الفردية؟ هل للأمر علاقة بالكتلة التاريخية؛ أعني الشعراء والصحفيين وكتاب المقالات ورؤساء التحرير والمشرفين على الملاحق الأدبية وبشكل عام المؤسسات الإعلامية والأدبية التي ساعدت الغذامي والسريحي ولم تساعد عبدالوهاب الحكمي؟.

من المعروف أن عبدالوهاب الحكمي، لم يدع أنه سبق غيره، وأن سعيد السريحي، يعيد حركة الحداثة إلى الكتلة التاريخية، بينما ادعى الغذامي، أنه هو الكتلة التاريخية. ولن أجادل ما إذا كان ذلك كذلك. وسأكتفي بما قلته في مناسبة أخرى من أن حكاية الحداثي الوحيد تعادل حكاية النحوي الوحيد الذي «وضع» علم النحو لمجرد أن ابنته أخطأت في نطق إحدى الجمل.

وعلى أي حال، وفيما يبدو لي لا يعود فتح النقاش في تلك المرحلة إلى شخص وحيد كأن يكون الحكمي أو الغذامي أو السريحي، والنقاشات التي دارت لا علاقة له بموهبة أي واحد من هؤلاء في عرض المشكلات المعرفية إنما يعود إلى الحراك الاجتماعي الذي تغير بين صدور كتاب الحكمي وكتاب الغذامي، وهو حراك يوحي بأن المجتمع وعى بأن هناك حركة ثقافية تلوح في الأفق، وأن هذه

الحركة مقلقة للمتحكمين في الوضع الاجتماعي آنذاك. وبلغة علم اجتماع المعرفة هناك عملية تعرف جماعي، وهي عملية تستدعي مني بعض التأمل في الأحوال الاجتماعية آنذاك.

لقد حللت في كتاب: «الحداثة والمجتمع السعودي» المقدمات التاريخية للحداثة إلى عام (1953م). وفي الواقع لا أريد أن أجمد المقدمات التاريخية لتحديث المجتمع السعودي بعد هذا العام، لكن هذا ما يبدو من حالة المجتمع السعودي التي أعقبت ذلك التاريخ؛ حيث تراجع الانفتاح، وذبل العقل، واستسلم المجتمع لحالة قدرية. إنني أعتقد أنه لو نجحت النزعة الإنسانية ودعاوى التحديث والإصلاح الاجتماعي والثقافي والسياسي التي ظهرت في الحجاز بين عامي(1924-1953م) ورعاها الملك عبدالعزيز، رحمه الله، واهتم بها لما ظهر التطرف الذي بلغ ذروته في اقتحام مجموعة من المتطرفين الحرم المكي عام (1979م). والآن لابد من أننا نتذكّر الأجواء التي تلت ذلك الحدث المقيت. بعد تلك المحنة المروّعة التي مر بها المجتمع السعودي بدا وكأن الفترة الاستثنائية المروعة قد انتهت إلى غير رجعة، وساد الاعتقاد بأن المجتمع السعودي سيهتدي إلى مجرى التاريخ لكي يكون داخله وليس خارجه. فقد انكشف له المستور، وبانت النوايا، واعتقد الجميع أن التنوير في الطريق إلى أن يتحقق، بعد أن نسي أو ضاع فترة من الزمن بين عامي (1953-1997م).

من هذا المنظور فإنني لا أفصل ما حدث في عام (1979م) عما سبقه من ظروف اجتماعية وثقافية وسياسية. لكن آمال تلك المرحلة أصبحت بعيدة المنال مما كانت عليه. ولو تأملنا المجتمع السعودي آنذاك لوجدنا هوة تفصل بين عالمين مختلفين هما: الأول عالم المجتمع

السعودي الذي ينتمي إلى الماضي، والعالم من حوله الذي ينتمي إلى الحاضر. بين النص الذي يعيّن نظام الحقيقة في المجتمع السعودي، وبين العلم الذي يعين نظام الحقيقة في العالم المحيط. لا يقتصر الأمر على هذه الأزمة التي ولدت عن فعاليات بعض الجماعات. فالمجتمع السعودي أصبح يواجه مشكلات لم تكن معروفة من قبل ولعل أهم مشكلة ظهرت آنذاك هي ما سُمي آنذاك بالصحوة.

إننا نعرف الآن بفضل تحليلات علم اجتماع المعرفة أن تعدد أشكال التفكير في المجتمع لا يصبح مشكلة في المراحل التي يشكل فيها الاستقرار الاجتماعي الأساس والضمان للوحدة الداخلية في النظرة إلى العالم وقد كانت السنوات الأولى من الثمانينيات الميلادية كالسنوات التي سبقتها مستقرة اجتماعيا، وهو استقرار يضمنه وحدة في نظرة المجتمع إلى العالم؛ فالناس مدفونون في حياتهم، وليس في وسعهم أن يتوقفوا لكي يفكروا في طبيعة حياتهم، يفعلون ما يحتم عليهم فعله من دون أن يسألوا أو يفكروا، وإذا ماساءت حياتهم لا يبقى لهم سوى عزاء الدين.

حين يتدخل أسلوب من أساليب التفكير في مثل هذه الحالة الاجتماعية لا يصبح مدركا من قبل المجتمع الذي يعيش في وضع مستقر، وقد صدر كتاب الدكتور عبدالوهاب الحكمي، في الحالة الاجتماعية التي كان فيها المجتمع السعودي مستقرا؛ لذلك لم يدركه أحد، ولم يثر أي جدل أو نقاش، وحتى في حالة قراءته فسيُنظر إليه على أنه خطأ، أو أمر غامض، وفي أسوأ الأحوال زندقة غير مؤثرة لأن الوضع الاجتماعي مستقر، والنظرة موحدة إلى العالم، والعادات و التقاليد سليمة.

ترتبط حالات الاستقرار الاجتماعي باحتكار نخبة للمعرفة. هذه النخبة وحدها، تعرف كيف ترى الأشياء التي تبقى مخفية عن الآخرين، وتملك القدرة على رؤية ما هو تحت الظاهر، أما الباقون فهم من وجهة نظرها غير موجودين ثقافيا، لذا ينبغي أن يتمثلوا طرق تفكيرها ، ويتبنوا مواقفها ، ويشاركوا في نشاطاتها لكي يتعلموا. شكل هؤلاء سلطة، ونتج عن إكراهاتهم المتعددة للآخرين خطابات زعموا أنها وحدها صادقة، وأنهم وحدهم هم الذين يمتلكون الحقيقة، وبما أن الحقيقة ليست خارج سلطتهم، فقد أقاموا لها المؤسسات، وأخضعوها للتحريض الثقافي والاجتماعي، وجعلوها موضوع نشر واستهلاك بين الناس، ونقلوها تحت رقابة مشددة. كان الحفاظ على المصلحة العامة و(الهوية) وراء هذا كله، والحديث عن (الهوية) حديث أنشأه هؤلاء الحراس الذين اقتنعوا بأن حديثهم عن (الهوية) أوجد لهم الطريق الوحيد الذي يؤدي إلى الطمأنينة، وبالتالي فكل معرفتهم تقريظ لهذه الكلمة المحاطة بكلمات الأمة والماضي والتاريخ. استشعرت هذه النخبة التي تتحكم في المعرفة أنها مهددة من نخبة جديدة تلوح في الأفق، وقد أظهر هذه النخبة كتاب الغذامي ورسالتا السريحي. النخبة التي تطرح أن المعنى لا يملكه أحد، وأن بإمكان كل فرد أن يكوّن معناه؛ ذلك أن المعنى لا يُكتشف إنما يُبنى ويُكوّن.

أحدثت هذه النخبة من الحداثيّين قطيعة مع التصور التقليدي لفهم النصوص ، بتأكيدهم على أن فهم النص هو مسألة احتمال وليس مسألة يقين كما كان يُنظر إليه ، وأن الهدف الذي يلاحقه القارئ محجوب عنه، وأن ما يعطي معنى لعمل القارئ شيء يجهله تماماً ، وأن القارئ يركض وراء معنى في النص لا يملك أي فكرة

عنه إلا بعد أن يبنيه ويكوّنه أثناء القراءة، وبهذا المعنى فالمعنى لايُكتشف كما يُكتشف البترول؛ إنما يُبنى كما تُبنى الأهرامات.

طالما ظل المجتمع متماسكا اجتماعيا فإن أفكارا كأفكار كتاب عبدالوهاب الحكمي، لن تهز المجتمع، ولن تزعزعه فكريا. فهيبة المحافظين الذين يحتكرون المعرفة محفوظة، وصدور كتاب لا يمثل أي جماعة لن يشكك في وجود المحافظين وتحكمهم في المعرفة، لكن عملية الصعود الاجتماعي لنخبة أخرى حديثة كما في نخبة الحداثيين الذين يشكلون الآن كتلة تاريخية مكونة من مبدعين ونقاد وصحفيين ومثقفين حتمت الصدام بين تصورين مختلفين. هناك من ناحية نخبة تمتلك المعنى، وهناك من ناحية أخرى نخبة تذهب إلى أن لا أحد يمتلك المعنى. والخصومات والنقاشات التي تجسد الصراع لا تجسد التغيّر في خبرة المجتمع بقدر ما تجسد الصراع بين قوتين في المجتمع تنحاز كل واحدة منها إلى تصور يختلف عن الآخر. وقد نجم عن تزعزع احتكار المحافظين للمعرفة ازدهار ثقافي ملحوظ في تلك المرحلة الثقافية.

لو صدر كتاب «الخطيئة والتكفير» قبل عام (1985م) فلن ينتبه إليه أحد؛ لأن الوضع الاجتماعي مستقر، وسينظر إليه في أسوأ الأحوال على أنه كتاب خارج السياق. ولو كُتبت رسالتا السريحي الجامعيّتين قبل (1984م) لما أحدثتا الضجة التي احدثتاها؛ ولمنحته الجامعة الدرجة لأن الوضع الاجتماعي في ظل وحدته المستقرة لن تقلق مما فيهما من أفكار. إن الكتاب الذي صدر العام الماضي ليس هو الكتاب الذي صدر هذا العام؛ لأن العام الذي مضى ليس هو العام الحالي. وهكذا يمكن أن نعيد ما حدث من صراع في الثمانينيات إلى أوضاع اجتماعية عابرة للمواهب الفردية.

الصحوة الإسلامية:
الخطاب الحداثي الموازي

علي بن محمد الرباعي

مدخــل:

ذكر عبدالله العروي في مقدمة ترجمته لكتاب جان جاك روسو (دين الفطرة): أن روسو ميّز بين إنسان الطبيعة كما خرج من يد صانعه. وبين إنسان الإنسان كما شكّله المجتمع من خلال التربية والتعليم. ويرى أن الإنسان الطبيعي سعيد بفطرته فيما إنسان الإنسان شقي بكل الإضافات، ما يزيده ابتعادا عن أخيه الإنسان.

فيما عزا توينبي إلى نظرية (التحدي والاستجابة) نشوء التيارات والحركات والحضارات أيضا. ويرى أن الإنسان عند تعرضه لصدمة ما يفقد توازنه لفترة ثم يبدأ الاستجابة إما بالنكوص للماضي لاستعادته والتمسك به تعويضا عن واقع مؤلم، ما يحيله إلى العزلة والانطواء. وإما أن يتقبل الصدمة ويعترف بها ويحاول التغلب عليها وغالبا ما ينجح في توظيفها إيجابيا.

في مهرجان الجنادرية (30) التقيت مستشرقا ألمانيا اسمه فيرنا أرنولد، أستاذ لغات سامية في جامعة ألمانية وفتحت معه حوارا ومما قال: تحتاجون إلى زمن طويل لتخرجوا من دوائر التطرف والعنف، وأضاف أوروبا عانت (3) قرون.

• سؤال: هل نحن مجتمع يتطور أم يتغير؟

أكادُ أزعم أننا متفقون على أن المجتمعات تتطور. أما التغيير فهو سنة كونية وهو خاصية إلهية إلا أن البعض يتصور أن بإمكانه أن يُغيِّر المجتمعات وفق رؤيته.

لا أبالغ إن قلتُ: إنَّ هذه الورقة لن تنجو من الذاتية ذلك أن الكتابة عن ظاهرة أو منظومة أو تيار، تكون أقرب للموضوعية عندما يتناولها ناقد من خارجها. وبما أني أحد المنتسبين لحركة الصحوة فربما يحضر الذاتي. ولن أدعي أنني كنتُ في مطبخ الصحوة التنظيمي، ولا ضمن قياداتها الأولى، ومنظريها، إلا أني طعمت من مائدتها، وسوقت منتجها، ونافحت عن رموزها.

- الصحوة حركة أيديولوجية خطابية أو وعظية ولا أقول فكرية كونها لا تعتني بالفكر. استمدت اسمها مما أحدثته بعد عقد من انطلاقها إذ يرى منظروها أن العالم الإسلامي كان في حالة سبات وأنه صحا بفضلها. ولستُ ممن يذهب إلى أن هذه الحركة نجحت بذاتها في هيمنتها وبسط نفوذها على معظم البلاد الإسلامية وكل بلادنا تقريبا. كون هناك عوامل أسهمت في بروز الصحوة وتنامي نفوذها المتسارع منها سقوط الخلافة العثمانية وما أحدثه من صدمة . والقمع الذي تعرضت له معظم جماعات الإسلامي السياسي. ثم لجوؤهم إلى بريطانيا تحديدا وتمتعهم بحرية الحركة والكتابة والتأليف ورسم ملامح المستقبل. فيما أتاح بدء الحرب الأفغانية مع الروس وظهور الخميني ورفع شعار تصدير الثورة و خلو الساحة السعودية من أي تيار أو حركة أو

تنظيم منذ (1970م) تقريبا فرصة نشوء الصحوة وتمددها. وليس من قبيل الصدفة أن يتم احتلال الحرم المكي عام (1979م). ليتبعه اغتيال الرئيس السادات (1981م).

- استمدت الصحوة الإسلامية أدبياتها من تنظيم الإخوان المسلمين ومرر مشروعها السرورية نسبة لمحمد سرور نايف زين العابدين مستغلة منابر الوعظ والمساجد والمراكز الصيفية والمعسكرات والرحلات الخلوية في ضم الكوادر خصوصا من الشباب. تعتمد الصحوة على استثارة العاطفة وكما كانوا يقولون لنا بأن من هم في سن الخامسة عشرة حتى الثامنة عشرة أقرب ما يكون للعجين الذي يمكن تشكيله وفق رؤية العاجن أو العجان. ومن الشخصيات التي أسهمت في التربية المفاهمية للصحوة محمد قطب شقيق سيد قطب، رحمهما الله، ويعد محمد قطب، المربي الأول للتيارات الصحوية في المملكة وقرب مفاهيم أخيه سيد إلى أتباع ورموز الصحوة. خصوصا من خلال كتابه: (جاهلية القرن العشرين)، الذي يقرر فيه أن البشرية تعيش في جاهلية شاملة والطاغوت الحاكم في الأرض وصل لحد حاسم. ويضيف (من وصلته دعوة الحركة الإسلامية فأبى وأصر - بعد البيان والتعليم- فهو الكافر بلا شبهة. وأما من أجاب الدعوة فهو المسلم بلا شبهة). عمل في جامعة أم القرى أستاذا وأشرف على عدد من الرسائل الجامعية منها رسالة الدكتور سفر الحوالي شفاه الله للماجستير (العلمانية: نشأتها وتطورها وآثارها في الحياة الإسلامية المعاصرة)، وللدكتوراه (ظاهرة الإرجاء في العالم الإسلامي).

- من واقع الانخراط في الصحوة يعد كتاب (معالم في الطريق) الذي يتحدث عن بناء جيل قرآني فريد ويبشر بانتهاء حضارة الغرب ويصف طبيعة المنهج القرآني بدءاً من العقيدة. وكتاب: (في ظلال القرآن) الذي ركز على قضيتي الجاهلية والحاكمية يعدان مرجعين ثابتين للخطاب الصحوي. إضافة إلى(مبادئ الإسلام) لأبي الأعلى المودودي و(ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين) لأبي الحسن الندوي. و(هذا هو الإسلام) لمصطفى السباعي وكتب المذكرات لرموز الإخوان خصوصا من تعرضوا للسجن والتعذيب منها كتاب المرشد الثالث للإخوان عمر التلمساني (أيام مع السادات).
- يقول عبدالوارث سعيد، في تقديمه لكتاب الأصولية في العالم العربي للباحث الأرمني ريتشارد هيرير دكمجيان: (شهد العقد الأخير من السبعينيات زيادة الوعي الإسلامي وعمقه في المجتمعات وكانت روح الانبعاث روحية واجتماعية واقتصادية وسياسية في آن واحد). وأضاف: كانت أسمى ملامح الانبعاث العودة إلى الجذور الإسلامية وأصول العقيدة كما تلقاها وحيا وطبقها النبي محمد صلى الله عليه وسلم.
- من أبرز خصائص الصحوة:

1 - النخبوية. إذ كان التنظيم يحرص على استقطاب الأطباء والمهندسين والمعلمين والإعلاميين عكس أحزاب وتنظيمات تستقطب دراويش وأرباب سوابق مثلا.

2 - منح الرمزية للكوادر وتسويقهم باعتبارهم الأتقى والأنقى عقيدة ليكون تأثيرهم أبلغ.

3 - اسقاط أو إلغاء مكانة المخالف لهم اجتماعيا.

4 - استغلال حماس الشباب واندفاعهم في طبع وتوزيع المنشورات.

5 - تركيز الخطاب على كشف قصور وضعف وضلال الحكومات.

6 - سرعة الانتشار في المدارس والجامعات كونهما محاضن الشباب في جميع المناطق.

7 - أنها حركة مستوردة وكان دورنا استهلاكياً فقط شأن معظم ما يردنا من أفكار ونظريات.

- من اللافت أن الحكومات العربية والإسلامية لم تتعامل مع الصحوة كما تعاملت مع الأحزاب في الستينيات والسبعينيات بالقمع والسجن والممانعة. وهذا يجعلنا نضع علامة استفهام على مهادنة الأنظمة للصحوة بل ومساعدتها ما يعني أنها حركة تؤدي دورا وتوجه سواء علم رموزها أو لم يعلموا.

- بناء على نظرية المجتمع الجاهلي وربطه بما قبل الإسلام شاع مصطلح الأسلمة (الشريط الإسلامي. والحجاب الإسلامي. والإعلام الإسلامي. والبنوك الإسلامية والأدب الإسلامي).

- **أين تكمن ما يمكن تسميته أو توصيفه بحداثة الصحوة؟**

اشتغل الصحويون على تدريس القرآن الكريم ومدارسته وحفظه وتجويده وتفسيره وفق رؤية ظلال القرآن ما فتح الآفاق على معارف وأدبيات وصور بلاغية وجمالية للنص القرآني انعكس في الفهم

للدين من خلال رؤية جديدة غير تقليدية فكما أن الحداثة تقوم على قتل الآباء كذلك الصحوة أنكرت الخطاب الوعظي التقليدي. أسسوا الجمعيات للتحفيظ والبر وبالاقتراع دخلوا مجالس إدارتها. وربوا أتباع الصحوة على اللغة العربية الفصحى. واعتنوا بنفي كثير من الخرافات والأساطير الواردة في أحاديث ضعيفة. وعززوا حضور الخطاب المنفتح على السياسة والاقتصاد والشأن العام بكل التفاصيل. وأسهموا في تغيير نمط خطب الجمعة .وحضر الشريط الإسلامي بقوة. تنامت المراكز الصيفية. والجهود الإغاثية. وعلا صوت الجهاد ومدح المجاهدين. وحل مفهوم الأمة تدريجيا محل مصطلح الوطن. إلا أن الحداثة الصحوية حداثة انتقائية بالطبع. كون المرأة تقع في آخر اهتمامتهم وعززوا تهميشها بالنص الديني.

- يقول الدكتور يوسف القرضاوي في الفصل الرابع من كتابه (الصحوة الإسلامية بين الجمود والتطرف) صحوة الشباب الإسلامي وما أخذ عليها من سلبيات بجوار ما لها من إيجابيات أكدت في ختامها حقيقتين:

الأولى: أن هذه الظاهرة ظاهرة صحية وطبيعية ودلالتها واضحة في العودة إلى الفطرة والرجوع إلى الأصل.

الأخرى: أن ظاهرة التشدد والحماس عند الصحويين لا ينبغي مواجهتها بالعنف لأنه سيرفع من وتيرة العنف المضاد لأنهم شباب صادقون ومخلصون.

أردت بهذه الورقة استعادة ما يمكن من تصورات ورؤى وتوجهات وقصص وحكايات، مؤملا أن أكون وفقت في تقديم رؤيتي وانسجام الطرح مع العنوان. مع وافر امتناني.

الحراك النقدي حول الرواية السعودية في مرحلة الثمانينيات الميلادية

قراءة في الدراسات النقدية المطبوعة حل الرواية السعودية

من عام 1980 - 1990م

حسن بن حجاب الحازمي

- 1 -

هذه الورقة جزء من بحث طويل يتناول الحراك النقدي حول الرواية السعودية منذ نشأتها عام (1930م إلى 2000م)، وسأحاول في هذه الورقة تتبع الدراسات النقدية التي خصّت فن الرواية في المملكة العربية السعودية بدراسة منفردة في كتاب، وتعاملت معها باعتبارها فناً مستقلاً خلال مرحلة الثمانينيات الميلادية وذلك وفق رؤية تاريخية ومنهج وصفي استقرائي يحاول أن يجيب عن أسئلة هذه الورقة وهي:

ما الذي أضافته مرحلة الثمانينيات الميلادية للرواية السعودية على مستوى النقد؟، وما الدراسات النقدية التي تعاملت مع الرواية السعودية باعتبارها فناً مستقلاً خلال هذه الفترة؟ وكيف نظرت إلى الرواية السعودية؟، وما الذي حققته لها؟

- 2 -

ولكن قبل ذلك لابد من التوقف قليلاً عند المراحل التي مرت بها الرواية السعودية منذ نشأتها عام (1349هـ/1930م) حتى وقتنا الحاضر، إذ يكاد يجمع الباحثون[1] على أن أول محاولة روائية في المملكة العربية السعودية ظهرت عام (1349هـ/1930م) وهي

رواية (التوأمان) لعبد القدوس الأنصاري، والذي سجّل بعمله هذا البداية التاريخية للرواية السعودية،وهي بداية مبكرة جداً،إذا ما قورنت ببدايات هذا الفن في عدد من البلاد العربية[2]. لكن على الرغم من هذه البداية التاريخية المبكرة لم تحقق الرواية السعودية نضجها الفني سريعاً بل ظلت أسيرة البدايات المتعثرة لزمن طويل، ليجيء عام (1378هـ/1959م) حاملاً ولادة أول رواية فنية، وهي رواية (ثمن التضحية) لحامد دمنهوري التي عدّها النقاد البداية الفنية للرواية السعودية[3].

إذن فما بين ظهور رواية (التوأمان) التي تمثل البداية التاريخية للرواية السعودية، وظهور رواية (ثمن التضحية) التي تمثل البداية الفنية للرواية السعودية تسعة وعشرون عاماً من المحاولات، وأقول من المحاولات لأنه لم يصدر خلال هذا الزمن الطويل سوى ثمانية أعمال كان يغلب عليها تواضع مستواها الفني، وسيطرة الهدف الإصلاحي، لتجيء رواية (ثمن التضحية) لحامد دمنهوري معلنة نهاية مرحلة البدايات، ومنتزعة الرواية السعودية من قبضة المحاولات المتعثرة، لتقف بها على أبواب مرحلة جديدة سماها النقاد:(مرحلة النضج الفني)، التي تبدأ بصدور رواية (ثمن التضحية) عام (1378هـ/1959م)، وتنتهي مع مطلع عام(1400هـ/1980م) والتي حملت مجموعة من الأعمال الفنية الناضجة خصوصاً أعمال حامد دمنهوري وإبراهيم الناصر، وحظيت بكثير من الأعمال الجديدة والأسماء الجديدة، وظهرت فيها الرواية النسائية للمرة الأولى على يد سميرة بنت الجزيرة، وهند باغفار،وهدى الرشيد، وزاد خلالها حجم المنتج الروائي[4].

ومنذ عام (1400هـ/1980م) إلى عام (1420هـ/2000م) عاشت الرواية في المملكة العربية السعودية مرحلة جديدة تميزت بغزارة الإنتاج وتنوعه، إذ بلغ مجموع الروايات الصادرة خلال هذه الفترة (165 عملاً روائياً)، وهو أربعة أضعاف ما أنتج خلال الخمسين عاماً الماضية من عمر الرواية السعودية[5]. إضافة إلى ذلك تعدّدت أساليب السرد، وتنوعت اتجاهات الرواية السعودية، وظهرت كثير من الأسماء الجديدة التي خاضت غمار التجربة الروائية، مقدمة أكثر من عمل،مما حقق لتجاربهم الكثير من النضج الفني.

ومع مطلع عام (1420هـ/2000م) وحتى وقتنا الحالي (1436هـ/2015م) دخلت الرواية السعودية مرحلة جديدة؛ فهي على الرغم من أنها امتداد للمرحلة السابقة من حيث المستوى الفني، وتنوع التجارب، فإنها تعد طفرة روائية ضخمة إذ إن ما أُنتج خلال هذه الأعوام يزيد في مجموعه على ما أنتج خلال المراحل السابقة كلها، والأقلام النسائية التي ظهرت خلال هذه الفترة القليلة أضعاف أضعاف الأسماء النسائية التي ظهرت عبر رحلة الرواية السعودية السابقة، إضافة إلى كونها طرقت موضوعات حساسة - اجتماعيا - لم تطرق من قبل بمثل هذه الجرأة[6].

ويمكن أن نخلص من خلال هذا المدخل الموجز إلى أن الرواية في المملكة العربية السعودية مرت بأربع مراحل - حتى الآن:

المرحلة الأولى: وتبدأ من عام (1349هـ/1930م) إلى مطلع عام (1378هـ/1959م).

المرحلة الثانية: تبدأ من عام (1378هـ/1959م) إلى مطلع عام (1400هـ/1980م).

المرحلة الثالثة: تبدأ من عام (1400هـ/1980م) إلى مطلع عام (1420هـ/2000م).

أما المرحلة الرابعة: تبدأ من عام (1420هـ/2000م) ولاتزال مستمرة.

هذا باختصار تاريخ موجز لرحلة الرواية السعودية ومراحل تطورها، سيساعدنا ونحن نتلمس خطوات النقد المبكرة في الرواية السعودية على أن نعرف متى بدأ النقد الفعلي للرواية السعودية؟

- 3 -

إن الإجابة عن هذه السؤال تتطلب بحثاً في المدونة النقدية التي تناولت الرواية السعودية، فإذا ما تفحصنا هذه المدونة سنجد أن أول دراسة نقدية تناولت الرواية السعودية بوصفها فناً مستقلاً هي دراسة الدكتور منصور الحازمي التي جاءت في فصل مستقل من فصول كتابة النقدي المهم (فن القصة في الأدب السعودي الحديث) وحمل الفصل عنوان (الرواية) وقد صدر هذا الكتاب عام (1401هـ/1981م) أي في بداية المرحلة الثالثة من مراحل تطور الرواية السعودية وبعد خمسين عاماً من نشأتها، ثم تلاه بعد ذلك بأربع سنوات كتاب (انطلاق المتخيل: دراسة للخطاب الروائي السعودي) لعبدالسلام المفتاحي) عام (1985م)، ثم تلاه بعد ذلك كتاب الدكتور السيد محمد ديب (فن الرواية في المملكة العربية

السعودية بين النشأة والتطور) الصادر عام (1410هـ/1990م) أي بعد ما يقارب الستين عاماً على نشأة الرواية السعودية، وهو أول دراسة نقدية مهمة تفرد للرواية السعودية كتاباً مستقلاً وتتبع مراحلها وتتعامل معها بوصفها فناً مستقلاً له حضوره البارز وأعلامه المعروفون. ثم تلاه كتاب الدكتور محمد صالح الشنطي (فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر) الصادر عام (1411هـ/1990م).

وهذا يعني أن الدراسات النقدية التي تعاملت مع الرواية السعودية بوصفها فناً مستقلاً لم تنتشر إلا في مرحلة الثمانينيات الميلادية، وهي مرحلة مهمة من مراحل تطور الأدب السعودي الحديث شهدت حراكاً إبداعيا وحراكاً نقديا في كافة الفنون الأدبية وكان للرواية السعودية نصيبها في هذا الحراك.

إذ ظهرت أوائل الدراسات النقدية التي أفردت للرواية السعودية وخصّتها بدراسة مستقلة خلال هذه الفترة بالذات وكأنها تسجّل بذلك بداية الاعتراف بالرواية السعودية وأحقيتها بالدراسة والنقد.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: لماذا غاب النقد عن الرواية السعودية أكثر من خمسين عاماً؟ وهل غاب تماماً أم أنه كان يُوجد خطاب نقدي ضعيف أو مُجَزأ موجه إلى الروايات حين صدورها؟ وهل للرواية السعودية دور في غياب الخطاب النقدي عنها كل هذه الفترة؟

- 4 -

لم يغب النقد تماماً عن الرواية السعودية،ولكنه أيضاً لم ينظر إليها نظرة اهتمام وتقدير إلا متأخراً، ولهذا الأمر عدة أسباب منها ما يتعلق بالرواية السعودية نفسها ومنها ما يتعلق بالساحة الأدبية في السعودية وأدبائها ومدى فهمهم للسرد وأدواته النقدية.

فالرواية السعودية وعلى مدى زمني طويل لم تقدم منجزاً كمياً تراكمياً يشجع على دراستها، ويتيح الفرصة لفرزها وتصنيفها، ففي مرحلتها الأولى التي استمرت تسعة وعشرين عاماً - تقريباً- (1349هـ/1930م - 1378هـ/1959م) لم يتجاوز الإنتاج الروائي ثمان روايات وعلى فترات متباعدة جداً، فأول عمل وهو التوأمان لعبدالقدوس الأنصاري صدر عام (1349هـ/1930م)، وجاء العمل الثاني (فتاة البسفور) لصالح سلام عام (1350هـ/1931م) وهو عمل مفقود ولم يتعرض له أحد، ثم جاء العمل الثالث بعد أربع سنوات وهو (الانتقام الطبعي) لمحمد نور جوهري عام (1354هـ/1935م) ثم ساد صمت طويل استمر أكثر من عشر سنوات ليظهر عام (1368هـ/1948م) عملان هما (فكرة) لأحمد السباعي و(البعث) لمحمد علي مغربي، ثم ظهرت بعد ذلك أربعة أعمال وهي (الزوجة والصديق) لمحمد عمر توفيق (1370هـ/1950م) و(أمي) لعبدالله عبدالجبار (1374هـ/1954م) و(سمراء الحجازية) لعبدالسلام هاشم حافظ (1375هـ/1955م) و(ابتسام) لمحمود عيسى المشهدي (1377هـ/1957م).

إذاً فعلى مدى زمني طويل يصل إلى ثلاثين عاماً، لم تنشر إلا ثمان محاولات روائية وعلى فترات متباعدة، وهي محاولات ضعيفة

فنينا - كما يؤكد ذلك جل الباحثين في الرواية السعودية[7]، يسيطر عليها الجانب الإصلاحي الذي غيب كثيراً من الجوانب الفنية،ومن ثم فإن النقد ربما يعد معذوراً إذ لم يجد بين يديه ما يشجع على الدراسة لا كمياً ولا فنياً.

أما على الجانب الأخر، وأعني به الجانب النقدي، فقد كان النقاد في تلك الفترة الزمنية المبكرة من عمر الأدب السعودي الحديث هم الأدباء أنفسهم الذين كانوا يتبادلون المواقع، وينقدون نتاج بعضهم، وقد كانت ثقافتهم وأدواتهم النقدية في الشعر أقوى منها في السرد، بل إنهم كانوا ينظرون إلى القصة عموماً نظرة واحدة لا فرق عندهم بين القصة القصيرة والرواية،فهذا محمد حسن عواد يجمع بين قصة (مرهم التناسي) التي لا تتجاوز عموداً في صحيفة، ورواية التوأمان وكلاهما لعبد القدوس الأنصاري في سياق واحد، ويصفهما تارة بالقصة وتارة بالرواية، مما يدل على التباس في المصطلح،وربما عدم القدرة على التفريق بين الأجناس الأدبية، إضافة إلى تحول النقد إلى معارك شخصية ليس هدفها النظرة إلى فنية العمل، بالقدر الذي تسعى فيه إلى إلغاء قدرة الكاتب على الخوض في غمار هذا الفن، ويمكن أن نضرب على ذلك بمثالين: فرواية التوأمان تعرضت لهجوم قاس من العواد وأنصاره وصل إلى حد التشاتم والإقصاء، وانقسم النقاد حولها إلى فريقين فريق يدعم الأنصاري ويشيد بالعمل دون أن يثبت ذلك من خلاله، وفريق آخر يهاجم ويقصي العمل وصاحبه من ميدان الفن دون أن يثبت ذلك من خلال الاحتكام إلى رؤية نقدية فنية من خلال العمل أو من خلال فهم واضح لآليات الخطاب الروائي[7].

وكذلك كان الحال مع رواية (فكرة) لأحمد السباعي التي صدرت بعد رواية التوأمان بثمانية عشر عاماً: «وفي جو جديد وزمن جديد إلا أن النقد ظل في دائرة الصراع الشخصي،وتحول إلى معارك أدبية، فدارت حولها معركة شرسة طرفاها السباعي ومناصريه، والعطار ومناصريه، مما حدا بالعقلاء في السلطة إلى إصدار أمر بعدم استمرار النقاش بهذه الصورة (التجريح الشخصي) وكمؤشر على احتدام المعركة فإننا نجد العطار يسافر إلى القاهرة، ويطبع جريدة كاملة في عدد يتيم أسماها (البيان) ضمنها ردوده وردود مناصريه التي منعت السلطة نشرها»[8].

كل ذلك لينزع السباعي من دائرة الفن القصصي، ويخرج روايته فكرة من عالم القصة كُلِّه فهو يرى أنها لا وزن لها في عالم القصة بل إنها مجموعة بحوث قوية تتصل بعلم النفس والفلسفة والاجتماع صيغت بأسلوب يشبه بعض الشبه أسلوب القصة[9].

ويمكن القول بأن المحاولات المبكرة في الرواية السعودية صحبها أيضاً محاولات نقدية مبكرة نشرت في الصحافة المزدهرة في تلك الفترة، لكنها كانت ضعيفة لسببين: أولهما: افتقار النقاد أنفسهم إلى الأدوات النقدية الخاصة بالرواية لبكارة تجربتهم، وقلة خبرتهم،وثانيهما: تحول المحاولات الناقدة إلى معارك شخصية يغلب عليها الانتصار للذات، ومحاولة إقصاء المنقود وعمله من دائرة الفن[10]، لذلك لم يتبلور نقد موضوعي فني يثري الأعمال الروائية المبكرة، وينمي التجربة بل إن النقد بصورته القاسية التي كان عليها ربما كان أحد أهم الأسباب التي أدت إلى قلة المحصول الروائي خلال المرحلة الأولى التي استمرت ثلاثين عاماً تقريباً[11].

- 5 -

إذاً فقد كان النقد الموجه إلى الرواية السعودية في مرحلتها الأولى نقداً ذاتياً، اتخذ من الصحافة المحلية منبراً له، فكان أقرب إلى المقالة النقدية منه إلى الدراسة، وكان إما مادحاً مجاملاً، أو قادحاً معادياً، لذلك لم نجد دراسة نقدية يمكن أن تكون مرجعاً نقدياً يؤرخ ويصنف الحركة الروائية في تلك الفترة، وذلك يعود لسببين: أولهما: الرواية السعودية نفسها فلم يكن المنتج منها في تلك الفترة مشبعاً أو مشجعاً للنقد، فالمنجز الروائي لم يتجاوز ثمانية أعمال، والمستوى الفني كان متواضعاً.

أما السبب الثاني فيعود إلى النقاد أنفسهم الذين لم يكونوا قد استوعبوا بعد عناصر هذا الفن الجديد،وفهموا آلياته، ولذلك خلا نقدهم من الرؤية الفنية البانية، وظل يراوح بين التباس المصطلحات، وعموميتها، ويهرب إلى نقد المضامين وشرحها، ويفسد جل محاولاته إما بالمدح المجامل، أو القدح الجارح المعادي.

ومع ذلك سيظل هذا الخطاب النقدي المتناثر في صحافة تلك الفترة، وثيقة مهمة لا بد أن يرجع إليها الباحثون وهم يتتبعون خطوات النقد المصاحبة للرواية السعودية.

- 6 -

فإذا ما انتقلنا إلى المرحة الثانية من مراحل تطور الروية السعودية الممتدة من (عام 1400هـ/1980م إلى عام 1375هـ/1955م) التي شهدت ولادة الرواية الفنية، وحملت سمة

النضج الفني، وظهر فيها القلم النسائي للمرة الأولى، وظهرت أسماء جديدة، وزاد الإنتاج الروائي كثيراً عما كان عليه خلال الثلاثين عاماً الأولى، فإننا سنسجل أيضاً غياب الدراسات النقدية التي تتناول الرواية السعودية باعتبارها فناً مستقلاً، وربما لن نعثر سوى على دراسات متفرقة لبعض الروايات المتميزة الصادرة خلال هذه المرحلة وخصوصاً روايتا حامد دمنهوري (ثمن التضحية) (ومرت الأيام) وروايات إبراهيم الناصر (ثقب في رداء الليل) و(سفينة الموتى) و(عذراء المنفي)، ومع أنه خلال هذه الفترة أنجزت ثلاث دراسات علمية مهمة حول الأدب في المملكة العربية السعودية، فإن نصيب الرواية السعودية فيها كان محدوداً بل غائباً وملتبساً في إطار القصة العام، لذلك طغى الحديث عن القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، وغابت الرواية عن هذه الدراسات، وهي دراسة الدكتور: محمد الشامخ (النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية) ودراسة الدكتور بكري شيخ أمين: (الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية)، ودراسة الدكتور إبراهيم الفوزان: (الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد).

- 7 -

غير أن الدكتور منصور الحازمي نجح في تحقيق ما لم يتحقق سابقاً للرواية السعودية، وذلك في دراسته التي تعد أول دراسة تتناول الرواية السعودية تناولاً مستقلاً، صحيح أنها جاءت في فصل ضمن كتابه النقدي المهم «فن القصة في الأدب السعودي الحديث» الصادر

عام (1401هـ)[12]. - أي في بدايات المرحلة الثالثة من مراحل تطور الرواية السعودية -، وهذا يعني أنها مازالت تدرس في إطار الفن القصصي عموماً، ولكن الدكتور منصور الحازمي يفردها في فصل مستقل هو الفصل الثاني من كتابه، ويسميها باسمها: الرواية، ويؤرخ لبداياتها تاريخاً دقيقاً، ويتحدث عن مرحلتين من مراحلها باتت واضحة عند كتابة بحثه، ويصنفها وفقاً لعناصرها السائدة إلى رواية تعليمية، ورواية تاريخية وراية مغامرات،ورواية فنية،ويقدم في بحثه هذا دراسة فنية تُحكِّمُ الفن وتحتكم إليه،ثم يضيف دراستين تحليليتين إحداهما لرواية (ثمن التضحية) لحامد دمنهوري والثانية لرواية (عذراء المنفى) لإبراهيم الناصر.

إذن فبعد خمسين عاماً من نشأة الرواية السعودية تأتي أول دراسة تتناول الرواية السعودية تناولاً مستقلاً، وكأنها اعتراف بأحقية الرواية السعودية للدراسة، وبوجود مادة تساعد على هذه الدراسة على الرغم من النظرة غير المتفائلة التي تلمس في بداية حديثه إذ يقول: «وإذا كان الأستاذ الأنصاري قد كفانا مؤونه البحث عن بداية التاريخ لهذا الفن ،فلا بد أن نمضي بعد ذلك خلال هذه السنوات الطويلة التي تقترب من نصف قرن من الزمان كي نحصد ثمار ما أنتجناه في الرواية منذ (التوأمان) حتى وقتنا الراهن، ولكننا سنفاجأ للأسف بقلة المحصول وضآلته من الناحية الفنية»[13].

لكن ذلك لم يمنع الباحث من تقديم دراسة تاريخية فنية دقيقة ستكون مرجعية مهمة لكل باحث في الرواية السعودية.

وتكتسب هذه الدراسة أهميتها من عدة جوانب:

1 - أنها أول دراسة نقدية تتناول الرواية السعودية تناولاً مستقلاً، وفي ذلك اعتراف واضح بوجودها وأهميتها وأحقيتها للدراسة على الرغم من نبرة التقليل من شأنها التي صاحبت الباحث على امتداد بحثه[14].

2 - أنها أول دراسة تحدد البداية التاريخية لفن الرواية في الأدب السعودي الحديث بوضوح تام، إذ يقول الباحث: «... وبغض النظر عن القيمة الفنية لرواية (التوأمان) فإنها تعتبر التجربة الأولى في هذا الميدان، وسيظل عام (1930م) هو العام الذي لابد للباحث أن ينطلق منه في تتبعه التاريخي لفن الرواية في الأدب السعودي الحديث»[15].

3 - أنها أول دراسة تحدد البداية الفنية للرواية السعودية متخذة من رواية (ثمن التضحية) لحامد دمنهوري الصادرة عام (1959م) منطلقاً للبداية الفنية ولمرحلة أكثر نضجاً وتطوراً كونها (تمثل ولا شك اتجاهاً جديداً لم تألفه الرواية في بلادنا قبل ذلك، أي قبل رواية (ثمن التضحية) التي صدرت عام (1959م)...»[16].

وهو بذلك يومئ إلى مرحلتين: المرحلة الأولى تبدأ بصدور رواية (التوأمان) عام (1930م)، والمرحلة الثانية تبدأ بصدور رواية (ثمن التضحية) عام (1959م) وإن لم يصرح بذلك في تقسيم واضح، لكن جل إشاراته تؤكد هذا، ومنها إشارته الآنفة الذكر التي تقول بأن رواية (ثمن التضحية) تمثل اتجاهاً جديداً لم تألفه الرواية في بلادنا، وإشارته في بداية بحثه إلى أنه «ليس بين (التوأمان) سنة (1930م)، وبين رواية (ثمن التضحية) سنة (1959م)، ما يستحق

الوقوف عنده سوى روايتين ظهرتا في عام واحد (1948م) هما (البعث) للأستاذ محمد علي مغربي، و(فكرة) للأستاذ أحمد السباعي...»[17]، وهذا يعني أنه يشير إلى مرحلتين متمايزتين من مراحل تطور الرواية السعودية، مؤسساً بذلك قاعدة لدراسة مراحل تطور الرواية السعودية سوف يتكئ عليها جل الباحثين الذين تلوه[18].

4 - أنها أول دراسة تضع للروايةالسعودية تصنيفاً وتقسيمات، وقد اختار الباحث أن يقسمها إلى أربعة أقسام طبقا للعناصر السائدة في كل مجموعة منها، وتناول تحت الرواية التعليمية الإصلاحية ثلاث روايات هي (التوأمان) و(البعث) و(فكرة)، وتناول تحت الرواية التاريخية رواية (أمير الحب) لمحمد زراع عقيل، وتناول تحت رواية المغامرات: (الأرقاء) لمحمد عالم الأفغاني و(الزوجة والصديق) لمحمد عمر توفيق، و(ليلة في الظلام) لمحمد زارع عقيل، و(غربت الشمس) لمحمد عبدالله مليباري، و(ذكريات دامعة) و(وراء الضباب) لسميرة بنت الجزيرة و(سمراء الحجازية) لعبدالسلام هاشم حافظ.

وتناول تحت الرواية الفنية روايتي حامد دمنهوري: (ثمن التضحية) و(ومرت الأيام) وراوية إبراهيم الناصر (ثقب في رداء الليل).

5 - أنها أول دراسة تذكر مثل هذا العدد الكبير من الروايات السعودية على الرغم من تحفظه على إطلاق مسمى الرواية على بعضها[19].

6 - اشتمالها على رؤى نقدية ناضجة، وأحكام فنية صادقة، ستكون بحكم أسبقية الدراسة منطلقاً لعدد من الدراسات التالية، ومن هذه الرؤى النقدية:

- تأكيد الدراسة على الضعف الفني الذي صحب روايات الرواد، وذلك لطغيان الهدف الإصلاحي عليها، فهم لم ينظروا إلى القصة من الزاوية الفنية، بل كان همهم منصباً على بلورة أفكارهم و تجسيد دعوتهم الإصلاحية من خلال القصة[20].
- تأكيد الدراسة على قلة المحصول الروائي، وضعفه الفني، عدا بعض الأعمال الفنية القليلة، ومحاولة البحث في أسباب ذلك، وقد أرجعه الباحث إلى عدة أمور: أولها يتعلق بالكتاب أنفسهم الذين اكتفى بعضهم بتجربة واحدة، وبعضهم بتجربتين، وهكذا تتساقط التجارب واحدة تلو الأخرى دون أن تتيح للتطور أو النضج أن يأخذ مجراه من خلال التكرار أو تعميق التجربة[21]، وثانيها يتعلق بطبيعة الرواية وطبيعة المجتمع، فالرواية تتطلب صراحة وجرأة في نقدها للمجتمع وتصويره بخيره وشره، ومجتمعنا بطبيعته مجتمع محافظ لا يتقبل هذه الصراحة والجرأة التي يجب أن تملكها الرواية[22]. وثالثها يتعلق بسرعة المتغيرات التي شهدتها المملكة العربية السعودية «مما لا يتيح للروائي فرصة الفهم والمتابعة ووضوح الرؤية، ومن ثم لا يجعله قادراً على تمثل المعاني الكامنة وراء المفارقات أوالمتناقصات أحياناً في الأخلاق والسلوك»[23].

وستعتمد جل الدراسات التاليةعلى هذه الأحكام وهي تناقش الرواية السعودية في مراحلها الأولى.

- اشتمال الدراسة على تصنيفات للرواية السعودية وفق العناصر السائدة فيها، وتقسيمها إلى تعليمية وتاريخية ورواية مغامرات ورواية فنية،وهو تقسيم ستعتمد عليه كثير من الدراسات التالية مع بعض الإضافات القليلة.
- إشارة الدراسة إلى رواية تاريخية وحيدة هي رواية (أمير الحب) لمحمد زراع عقيل والتأكيد على ضعفها الفني، واتباعها لمنهج جرجي زيدان التاريخي في كتاباته[24]، وهو أمر ستكرره جل الدراسات التالية.
- اشتمال الدراسة على دراستين نقديتين منفصلتين لرواية (ثمن التضحية) لحامد دمنهوري ورواية (عذراء المنفي) لإبراهيم الناصر، وبث كثير من الأحكام النقدية فيهما، هذه الأحكام ستصبح جزءاً من الدراسات التالية، ومنها على سبيل المثال مقارنته بين رواية (ثمن التضحية) لحامد دمنهوري، ورواية (زينب) لمحمد حسين هيكل، وحكمه النقدي بأن رواية (ومرت الأيام) لحامد دمنهوري كانت أقل فنية من روايته الأولى (ثمن التضحية).

لذلك كله كانت دراسة الدكتور منصور الحازمي من أهم الدراسات النقدية التي تناولت الرواية السعودية، كونها أول دراسة تتناولها تناولاً مستقلاً، وتعلن عن وجودها وأحقيتها بالدراسة، وتخرج برؤى نقدية موضوعية حولها ستكون مرجعاً نقدياً أصيلاً ومتكأ مهماً لكل الدراسات اللاحقة.

- 8 -

وبعد أربعة أعوام من صدور دراسة الدكتور منصور الحازمي، يظهر أول كتاب يحمل في عنوانه أول إشارة مستقلة إلى الرواية السعودية وهو كتاب «انطلاق المتخيل: دراسة للخطاب الروائي السعودي»[25]، للكاتب المغربي: عبدالسلام المفتاحي، الصادر عام (1985م).

وهو كتاب صغير الحجم يقع في واحد وثمانين صفحة من القطع الصغير، ولم يحظ بتداول كبير في الأوساط الأدبية في المملكة العربية السعودية، ربما لأنه طُبع في أسبانيا، ولم يصل إلى السعودية لضعف في التواصل بين دور النشر في المشرق والمغرب، وهي مشكلة كانت قائمة في ذلك التأريخ، وإن كانت خفت حدّتها الآن من خلال معارض الكتب ووسائل التواصل الحديثة التي سهلت عملية التبادل المعرفي بصورة أفضل وأسرع.

يشتمل الكتاب على مدخلين وأربعة مباحث، حمل المدخل الأول عنواناً رئيساً: (مقدمة لأسئلة الروائية) وعناوين فرعية: في مسألة التعريف، وفي مسألة التصنيف، وفي مسألة النشأة، وقد تناول فيه الباحث تعريفات الرواية وتصنيفاتها، والإشكالات الدائرة حول نشأتها - بصفة عامة - وخلص في نهاية هذا المدخل إلى أن القراءة النقدية يجب أن تتجاوز هذه الإشكالات الجانبية فلا تنشغل بمسألة التعريف والتصنيف والنشأة، وإنما عليها أن تقف أمام العمل الروائي مباشرة محاولة تفكيكه وتحليله وتأويله وهو ما سيتبعه في قراءاته[26].

أما المدخل الثاني فقد كان خاصاً بعنوان الكتاب: (انطلاق المتخيل) محاولاً من خلاله الإجابة عن سؤال: لماذا انطلاق المتخيل؟ ولماذا اختار الرواية السعودية وخطابها؟ ومشيراً إلى منهجه في القراءة وأسباب اختياره للروايات المدروسة. وقد بدأ هذا المدخل مؤكداً منذ البداية ضعف الإرث الروائي في المملكة العربية السعودية من جهة، وضآلة الكم المتوفر من جهة أخرى يرافق ذلك نقصان في الدراسات الاجتماعية الباحثة في أسباب ضمور هذا النوع الأدبي قياساً بالشعر والقصة القصيرة، وكذلك في الظروف الاجتماعية أو النفسية الكابتة لبروز هذا النوع الأدبي[27]، ولا أدري كيف تأتى له هذا الحكم القاطع مع أن الرواية السعودية في الفترة التي كتب فيها الباحث كتابه، كانت قد تجاوزت مرحلتين ودخلت في مرحلتها الثالثة، إضافة إلى أنه سيشير في الفقرة التالية مباشرة إلى أنه سيحلل بعض النصوص التي تسعى إلى تشكيل حاضر الرواية السعودية دون أن تفقد الأمل بأن يكتمل مشروع قراءتها بدراسة النصوص الروائية الأخرى التي حالت ظروف (اللاتواصل) و(القطيعة) دون مقاربتها، وفي الفقرة التي تليها يشير إلى أنه يهدف إلى التعامل مع النصوص الروائية السعودية التي أتيح له قراءتها[28]. وهذا يعني أنه سيتعامل مع النصوص التي وصلت إليه أو التي أتيح له قراءتها دون أن يعني ذلك معرفته حجم المنتج الروائي في السعودية في ظل عدم التواصل والقطيعة على حد تعبيره.

ومع ذلك فإنه يبرر خوضه لهذه المغامرة/القراءة، رغم ضعف الإرث الروائي وضآلة الكم المنتج بقوله: «وبهذا اللجوء تكون قراءتنا قد اقتنعت بمنطق نظري له قيمته الحضارية مفاده عدم تحقير

نصوص الآخرين أو الاستهزاء بها، أو الانتقاص من قيمتها... ذلك المنطلق التحقيري الذي ينطلق أحيانا من المقارنة بين النتاج الروائي السعودي، والعطاء الروائي العربي في أقطار أخرى»[29].

إذاً فهو يرى أنه ينهض بهذه المهمة خروجاً بالرواية السعودية من دائرة التهميش والتحقير التي يمارسها النقاد العرب - في المشرق والمغرب - تجاه الرواية السعودية، هذا التوجه الذي يصفه «بغرور بعض التوجهات النقدية العربية حين تهتم ببعض النتاج ولا تعير أدنى اهتمام لنتاج آخر»[30]. لكن هذا لا يعني أنه سيجامل الرواية السعودية «بعدما كان الرأي النقدي مجمعاً على أن هذه الأعمال لاتملك رسالة للتبليغ أو منطقايحكم إنتاجها الروائي بقدر ما يعني أننا نحفر في الأرض القفر بذور التواصل، وأننا نحاول تمديد قناة الخطاب الروائي السعودي لتصب في نهر الأدب العربي»[31].

أما لماذا انطلاق المتخيل، فلأن الانطلاق يحيل على الخطوة أو الخطوات الأولى في درب الكتابة الروائية. وخطوة الانطلاق هي أيضاً وعد بالالتحاق وبشارة لزمن الوصول. والمتخيل إشارة إلى الجنس الذي تتم فيه وبه هذه الانطلاقة، فالمتخيل يحيل على الرواية أو الأحرى على طبيعة الرواية التي يتداخل فيها الحقيقي بالوهمي والواقعي بالمتخيل والراهن بالمحتمل، وأما السطور التي تشكل انطلاق المتخيل فهي إذا تفتح شهية المتلقي لمعانقة النص الروائي في قطر مازلنا نترنم بجماليات إبداعه الشعري الموروث، فإنها تسلك سبيلاً نقديا يؤمن بأن الخطاب الروائي هو خطاب مفتوح وغير مكتمل وأن قراءته هي قراءة في مكوناته وكشف لانطلاقته المستمرة[32].

إذاً فهو يقرأ الرواية السعودية لأنه لا يريد أن يكون كباقي النقاد العرب الذين تجاهلوها تحقيراً لها أو ازدراء لشأنها، ولأنه يرى في خطواتها الأولى انطلاقاً ووعداً بالوصول ولأنها جزء من نهر الأدب العربي ولعله في محاولته هذه يجعل هذه الساقية تصب في النهر.

كما أنه يعترف بأن قراءته لن تكون كاملة لأنها اعتمدت على ما وقع تحت يديه أو ما أتيح له فرصة الاطلاع عليه فهي إذاً دراسة انتقائية، ولذلك فإن منهجه في هذه القراءة سيكون مركزاً على خطاب الرواية السعودي بوصفه خطاباً مفتوحاً وغير مكتمل وأن قراءته هي قراءة في مكوناته وكشف لانطلاقته المستمرة.

وبذلك يدخل إلى بقية الفصول أو المباحث التي لم تحمل ترقيماً ولا فصولاً، وإنما حملت عناوين مرتبطة بالأعمال التي تناولها والتي تؤكد أن اختياره كان انتقائياً، ربما لأنها هي التي أتيحت له فرصة الاطلاع عليها، وربما لأنه كتب عنها دراسات متفرقة ثم عاد وجمعها في هذا الكتاب وجعل له هذه المداخل ليحقق لها الترابط.

ولعل ما يؤكد هذا الظن أن المبحث الأول حمل عنوان: (درجة الصمت في الكتابة - قراءة نقدية في نص موت أيوب)[33]. ونص (موت أيوب) هو قصة قصيرة للكاتب عبدالله باخشوين نشرت في مجموعة القصصية (الحفلة)[34]، وكان بإمكانه أن يستغني عنها تماماً ليكون الكتاب خاصاً فعلاً بالرواية السعودية، ولكن يبدو أنه لم يرد أن يتخلى عن شيء كتبه، مع أن ذلك لم يكن في صالح الكتاب بل أخل بعنوانه الذي حمل في جزئه الشارح: دراسة للخطاب الروائي السعودي، وهذا النص لا ينتمي إلى جنس الرواية، كما أنه

أخل بمنهجيته وأهدافه التي ذكرها في مدخله والتي كانت تدور حول الرواية السعودية.

أما بقية المباحث فقد تناول فيها ثلاث روايات سعودية وحملت العناوين الآتية: (رواية الطيبون والقاع ومحاولة للتحليل) و(رواية المسيرة الخضراء بين الوثيقة والجمال) و(ثمن التضحية بين الرواية والسيرة الذاتية)، وخلال تناوله لهذه الروايات المختارة كان الباحث وفياً فعلاً لمنهجه الذي ارتضاه في مدخله، وهو الوقوف أمام صلب العمل الروائي ومحاولة تفكيكه وتحليله وتأويله، والسعي إلى الإجابة عن أسئلة الرواية المهمة المتعلقة باختيارات الكاتب التي سلكها في عالمه الروائي أمام الخيارات المتعددة التي تشمل استلهام الأحداث واختيار الشخصيات وتشكيل المعمار الروائي[35]، والتي تطرح مجموعة من التساؤلات:

«لماذا هذه الاختيارات بالضبط مع وجود إمكانات لا منتهية من الاختيارات الأخرى...؟ إلى ماذا قادت الكاتب هذه الاختيارات في عملية تشكيل عالمه الروائي؟

ما النهج السردي الذي استخدمه الكاتب في روايته؟ وما المقاصد والمعاني والتضمينات والرموز التي تكمن وراء عمله الروائي؟»[36].

مقدماً بذلك دراسة فنية جمالية تحاور النص من داخله، ومعتمدة على المناهج النقدية الحديثة.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في الآتي:

1 - أنها أول دراسة نقدية تفرد للرواية السعودية كتاباً مستقلاً- رغم صغر حجمه- وتضعها في الواجهة معلنة عن استقلالها

الفني وأحقيتها بالدراسة والتحليل، ومع ذلك فإنها لم تنج من إشراك القصة القصيرة في متنها.

2 - أنها أول دراسة نقدية تعتمد على المناهج النقدية الحديثة كالبنيوية، والسيمائية والتأويلية في دراسة الرواية السعودية متجاوزة كل المحاولات السابقة التي اعتمدت المنهج التاريخي، وجل الدراسات اللاحقة - خلال فترة هذا البحث - التي سيكون المنهج التاريخي مرتكزاً رئيساً لها.

ومع ذلك فإن مما يؤخذ على هذه الدراسة صغر حجمها، وإشراك القصة القصيرة في متنها رغم إعلان العنوان والمداخل بأنها ستكون خاصة بالرواية، واقتصارها على دراسة ثلاث روايات فقط لم يكن هناك مسوغ منهجي واضح من الباحث لاختيارها سوى أنها هي التي وقعت تحت يديه أو وصلت إليه،حتى إنه لم يعن بترتيبها الزمني فبدأ برواية (الطيبون والقاع)، مع تأخرها في الصدور، وختم برواية (ثمن التضحية) مع أسبقيتها في الصدور، وتميزها الفني في مسيرة الرواية السعودية بحيث شكلت فعلياً بداية انطلاقة الرواية السعودية.

- 9 -

وبعد خمسة أعوام من دراسة عبد السلام المفتاحي، ستظهر أول دراسة نقدية فعلية تفرد للرواية السعودية كتاباً مستقلاً، ألا وهي دراسة الدكتور: السيد محمد ديب:(فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور) الصادرة عام (1410هـ/1989م)[37] أي بعد ستين عاماً تقريباً على نشأة الرواية السعودية.

إذاً فمع العتبة الأولى للكتاب - وأعني العنوان - يتجلى بوضوح أن للمملكة العربية السعودية فناً يسمى الرواية، وأنها نشأت وتطورت، ولذلك فهي جديرة بالدراسة ، وجديرة بكتاب مستقل، وهكذا يفتح الدكتور السيد محمد ديب للرواية السعودية عهداً جديداً مع النقد يثبت وجودها وأحقيتها بالدراسة وحدها بعيداً عن مشاركة القصة القصيرة لها.

يقع الكتاب في (414) صفحة من القطع الكبير، ويتناول أكثر من خمسين رواية، ويسجل في نهايته ملحقاً بأكثر من ثمانين رواية صدرت في المملكة العربية السعودية منذ عام (1930م) إلى عام (1988م).

يستهل الكاتب كتابه بمقدمة ضافية، ذكر فيها أسباب اشتغاله على هذا الموضوع، ومنهجه في الدراسة وأبواب وفصول الدراسة، والفترة الزمنية التي غطتها، وحجم المادة الروائية التي تناولتها، ولعل أهم ما يلفت النظر في مقدمة الباحث شعوره بأن البحث في الرواية السعودية حاجة ملحة في ظل الظلم والتجاهل الذي لحقها، فهي على الرغم من رحلتها الزمنية الطويلة لم تحظ سوى بدراسة وحيدة هي الجزء الذي جاء في كتاب الدكتورمنصور الحازمي، وبعض الدراسات المتناثرة التي نشرت في الصحف والمجلات في السنوات الأخيرة[38]، ولذلك كما يقول الباحث -: «أدركت أن الرواية في المملكة العربية السعودية قد ظلمت ظلماً كبيراً، وأنها لم تأخذ حقها من التاريخ والدراسة والنقد الذي أخذته الرواية في بعض الأقطار الأخرى، وأنها تحتاج - على الأقل - إلى كتاب يؤرخ

لها ويرصد تطورها، ويعرف ببعض نماذجها ويحدد موقعها الذي تستحقه على الساحة العربية ، وهالني أن يقف البعض أمامٍ ما كتبه الدكتور/ الحازمي أو غيره منذ ما يقارب خمسة عشر عاماً دون أن يروا أي تطور وتجديد لهذا الفن ، وكأنهم اكتفوا بالأحكام السابقة، ورضوا بأن الرواية السعودية لم تصل إلى مرحلة النضج، أو أنها ما زالت في طفولتها المبكرة، أو أنها لم تزدهر لطبيعة المجتمع... وقد تأخر النقد الأدبي ولم يواكب الوفرة الروائية التي تمخضت عنها السنوات الأخيرة...»[39].

إذاً فهذه الدراسة تجيء لتنتصر للرواية السعودية، وتخرجها من دائرة التجاهل، وتمنحها حقها المشروع في الدراسة والتاريخ والنقد، وتحدد موقعها على الساحة العربية، وترفع عنها تهمة الضعف خصوصاً وأنها قد «قطعت شوطاً كبيراً في التقدم والإبداع، وأنها تحتاج إلى من يتعقب مسيرتها، ويلم بالعديد من نماذجها، ويسجل حضورها الذي ظنه البعض غياباً، ويكشف نضجها الذي يراه البعض ضعفاً وفتوراً»[40].

ويحدد الباحث منهجه في الدراسة مؤكداً أنه أخذ «بالمنهج التاريخي النقدي مع الحرص على التصنيف الفني، وعدم الفصل بين الشكل والمضمون، حتى يبدو المنهج وكأنه دراسة متكاملة، ولهذا حرصت عند الحديث عن أي جانب من أية رواية أن أعرض أولاً لهذا الجانب عرضاً يستوفي الهدف المنشود، ثم أنتقل إلى بعض الجوانب الأخرى من الرواية فأتحدث عنها في إيجاز حديثاً يكتمل به النقد الشامل للرواية»[41].

أما الفترة الزمنية التي غطتها الدراسة فتمتد من عام (1930م) إلى عام (1988م)، وتقع في أربعة أبواب: الباب الأول وتناول فيه الباحث مسيرة الرواية السعودية، وقسمه إلى ثلاثة فصول، تحدث في الفصل الأول عن المحاولات الأولى، وتناول فيه ثلاثة أعمال روائية وهي: (التوأمان) لعبد القدوس الأنصاري، و(فكرة) لأحمد السباعي، و(البعث) لمحمد علي مغربي، وحمل الفصل الثاني عنوان: إثبات الذات وتناول فيه (ثمن التضحية)، لحامد دمنهوري، و(بريق عينيك) لسميرة بنت الجزيرة،و(عذراء المنفي) لإبراهيم الناصر، و(القصاص) لعبدالله جمعان، وحمل الفصل الثالث عنوان: التطور والتجديد، وتناول فيه أربع روايات وهي (الدوامة) لعصام خوقير و(لحظة ضعف) لفؤاد مفتي، و(غرباء بلا وطن) لغالب أبو الفرج، و(غيوم الخريف) لإبراهيم الناصر.

أما الباب الثاني فحمل عنوان: ألوان الرواية، وجاء في ستة فصول، تحدث في الفصل الأول منه عن إشكالية التصنيف، أما الفصل الثاني فجعله للرواية التعليمية، وتناول فيه (أيامي) للسباعي، و(السنيورة) لعصام خوقير، و(درة من الأحساء) لبهية بوسبيت، وفي الفصل الثالث تناول الرواية الاجتماعية من خلال (ليلة في الظلام) و(بين جيلين) لمحمد زراع عقيل، و(قطرات من الدموع) لسميرة بنت الجزيرة، و(لا ظل تحت الجبل) لفؤاد عنقاوي، وفي الفصل الرابع تناول الرواية التاريخية من خلال رواية (أمير الحب) لمحمد زراع عقيل، و(تراب ودماء) لفؤاد عنقاوي، وفي الفصل الخامس تحدث عن الرواية العاطفية، وتناول فيه ثلاث روايات لسميرة بنت الجزيرة وهي: (ودعت آمالي ، وذكريات دامعة،

ومأتم الورود)، إضافة إلى رواية (ما بعد الرماد) لخالد باطرفي، وفي الفصل السادس تحدث عن الرواية السياسية، وتناول فيه روايتين وهما: (مشرد بلا خطيئة) لمحمد عبده يماني، و(الشياطين الحمر) لغالب أبو الفرج.

أما الباب الثالث: فحمل عنوان: البناء الفني للرواية، وجاء في أربعة فصول، الفصل الأول تناول فيه الأحداث الروائية، وتناول في الفصل الثاني الشخوص الروائية، وتناول في الفصل الثالث الأسلوب وتناول في الفصل الرابع الزمان والمكان، وتحت كل عنصر تناول عدداً من الروايات السعودية.

أما الباب الرابع فحمل عنوان: نماذج تطبيقية من الرواية السعودية، وجاء في خمسة فصول، تناول في كل فصل رواية كاملة بالتحليل، فخصص الفصل الأول لرواية (ثقب في رداء الليل) لإبراهيم الناصر، والفصل الثاني لرواية (غداً سيكون الخميس) لهدى الرشيد، والفصل الثالث لرواية (جزء من حلم) لعبدالله الجفري، والفصل الرابع لرواية (الوسمية) لعبدالعزيز مشري، والفصل الخامس لرواية (رائحة الفحم) لعبدالعزيز الصقعبي.

ثم ختم بحثه بخاتمة مهمة جاءت في أربع وقفات: الوقفة الأولى، تناول فيها الكاتب مسيرة الرواية السعودية منذ نشأتها عام (1930م) حتى عام (1988م)، والوقفة الثانية ذكر فيها خصائص الرواية السعودية من خلال ما توصل إليه في دراسته وكأنها نتائج للدراسة، الوقفة الثالثة تحدث فيها عن مستوى الرواية السعودية وموقعها بالنسبة للرواية العربية وذكر بعض الأسباب التي جعلت

الرواية السعودية تتأخر عن زميلاتها في العالم العربي، والوقفة الرابعة كانت وقفة متفائلة حول مستقبل الرواية السعودية.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في عدة جوانب:

1. أنها أول دراسة تفرد للرواية السعودية كتاباً مستقلاً بعيداً عن مشاركة القصة القصيرة، وهي بذلك تعترف بوجود الفن الروائي المستقل في فضاء الأدب السعودي وتسعى إلى إخراج الرواية السعودية من دائرة التجاهل، وتهمة الضعف الفني وقلة الإنتاج.

2. أنها أول دراسة تتناول هذا العدد الكبير من الروايات السعودية بالدراسة والتحليل والتصنيف، فقد تناولت أكثر من خمسين عملاً، وحددت للرواية السعودية ثلاث مراحل بوضوح، ولكل مرحلة اسماً وزمناً يحتوي على بداية ونهاية ، فالمرحلة الأولى سماها المحاولات الأولى تمتد من عام (1930م) إلى (1959م)، والمرحلة الثانية سماها مرحلة إثبات الذات، وتمتد من عام (1959م) إلى عام (1980م)، والمرحلة الثالثة سماها مرحة التطور والتجديد وتمتد من عام(1980م) إلى عام (1988م)،تاريخ نهاية دراسته، إلا أنه يشير إلى استمرارها، وهذه المراحل بحدودها الزمنية ستستمر معتمدة في جل إن لم نقل في كل الدراسات التالية مع تغيير طفيف في مسمياتها، وزيادة مرحلة رابعة تبعاً للامتداد الزمني، ومن حيث التصنيف، فقد حدد خمسة أنواع للرواية السعودية، وهي الرواية التعليمية والرواية الاجتماعية، والرواية التاريخية،

والرواية العاطفية، والرواية السياسية، مضيفاً نوعين جديدين إلى ما ذكره الدكتور الحازمي.

3. انطلاق الدراسة من نظرة متفائلة ترى أن الرواية السعودية تطورت تطوراً كمياً مقارنة بزميلاتها في الأقطار العربية، ومع ذلك لم تؤثر هذه النظرة المتفائلة على أحكام الباحث النقدية، فقد أشار إلى مواطن الضعف، ومواطن القوة، ومواطن الإضافة أو التجديد.

4. حِرْص الباحث على التعريف بالروائيين السعوديين وذكر إنتاجهم حتى تاريخ الدراسة، وحرصه على رصد الأعمال الروائية التي صدرت منذ بداية الرواية السعودية حتى نهاية الدراسة (1989م) والتي تجاوزت ثمانين عملاً، مقدماً بذلك سجلاً مهماً، ومرجعاً رئيساً لكل الباحثين في الرواية السعودية.

5. حِرْص الباحث على أن يقدم في نهاية كل مرحلة خلاصة لخصائص كل مرحلة ، وهي خصائص نتجت في مجملها عن قراءة واعية ، وستكون هذه الخصائص بمثابة مفاتيح نقدية لعدد من الدراسات اللاحقة.

6. التزام الباحث بمنهجه الذي ذكره في البداية من حيث التناول الشامل للجانبين المضموني والفني، صحيح أن الجانب المضموني طغى على الجانب الفني، لكن الجانب الفني لم يغب تماماً، وفيه العديد من الإشارات المجملة التي يمكن الإفادة منها وهو ما سيفعله عدد من الباحثين اللاحقين.

7. حرِص الباحث في خاتمة دراسته على إجمال مسيرة الرواية السعودية، وإبراز خصائصها على امتداد رحلتها، واستمرار تلك النظرة المتفائلة التي بدأ بها، وذلك من خلال إشاراته إلى المستقبل الواعد الذي ينتظرها، وقد تحقق كثير مما تنبأ به على نحو قوله: سوف تقفز الرواية إلى الأمام بصورة تستحوذ على إعجاب القراء، حيث سيزداد عدد الكتاب، وتكثر أعداد الروايات، وقد حدث ذلك بالفعل. وقوله: قد توجد في المستقبل أشكال روائية جديدة... وقد تميل إلى الصغر وقد تحقق هذا التوقع على يد عدد من الكتاب أمثال: (ليلى الجهني، وفاء العمير، علي الشدوي، وغيرهم).

وقوله: وإن كان هذا لا يمنع من وجود قلة يكتبون رواية طويلة –وقد تحقق هذا التوقع على يد عدد من الكتاب أمثال: (عبده خال، يوسف المحيميد، تركي الحمد، غازي القصيبي، إبراهيم الخضير، وغيرهم).

وقوله: ونؤكد أن مستقبل الرواية السعودية مليء بالتفاؤل لاعتبارات متعددة منها التقارب بين الكتاب السعوديين وأشقائهم في البلدان العربية.

ومع أهمية هذه الدراسة وأسبقيتها، فإن حرص الباحث على قول كل شيء، وعلى جمع هذا العدد الكبير من الروايات، وعلى أن تكون دراسته لأغلب الروايات التي ترد شاملة الشكل والمضمون، حرم الدراسة كثيراً من العمق الفني في التناول، وطغى جانب الشرح والتلخيص والوصف على مجمل الدراسة، فهي تشرح وتلخص وتصف أكثر مما تحلل، وإذا أمكن تجاوز ذلك في الفصول التي

تتحدث عن المسيرة التاريخية، والفصول التي قسمت الرواية إلى أنواع، فلا يمكن قبول ذلك في الفصول التي خصصت للبناء الفني أو الفصول التي خصصت للدراسة التطبيقية.

ومع ذلك فإن هذه الدراسة تعد أهم الدراسات التي تناولت الرواية السعودية كونها أول دراسة تمنحها هذه المساحة الكبيرة (411) صفحة،وتؤرخ لمسيرتها وتقسمها إلى مراحل واضحة ومحددة، وتصنفها، وتدرس أكثر من خمسين عملاً في ثناياها وتترجم لكتابها، وتسجل رصداً لإنتاجها على مدى ستين عاماً، وتضيء كثيراً من جوانبها الفنية وترصد خصائصها وتحدد موقعها بالنسبة للرواية العربية، فلا تظلمها ولا تبالغ أيضاً في إطرائها، وتتفاءل كثيراً بمستقبلها، وهو الأمر الذي تحقق في العقدين الآخرين من رحلتها.

لذلك كله ستكون هذه الدراسة مرجعاً رئيساً لجل الباحثين في الرواية السعودية وستفتح الباب لعدد من الدراسات المتخصصة في الرواية السعودية.

- 10 -

وفي عام (1411هـ/1990م) صدرت الدراسة الثالثة التي تناولت الرواية السعودية بوصفها فناً مستقلاً، ألا وهي دراسة الدكتور محمد صالح الشنطي (فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر)[42].

وهذا الكتاب لا يقل أهمية عن كتاب الدكتور السيد ديب (فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور) من حيث

السبق في الكتابة عن الرواية السعودية بوصفها فناً مستقلاً، يستحق دراسة منفردة، ومن حيث الحجم ومن حيث العدد الكبير من الروايات السعودية التي تم تناولها فيهما، ومن حيث زمن الصدور، فهما متزامنتان تقريبا، ولذلك لم يشر أي منهما إلى كتاب الآخر، فكتاب الدكتور السيد ديب صدر عام (1410هـ) في مصر، أما كتاب الدكتور الشنطي فصدر عام (1411هـ) في السعودية، مع أنه دفعه للطباعة عام (1410هـ) كما يظهر ذلك في مقدمته المؤرخة في 1410/3/15هـ، ولكن ظروف الطباعة والنشر أخرت صدوره حتى عام (1411هـ)، ومع ذلك فإنه عُرِف وانتشر في الأوساط الأدبية السعودية قبل أن يتعرف الناس على كتاب الدكتور السيد ديب، وأنا أحد الباحثين المهتمين بالرواية السعودية من وقت مبكر لم أطلع على كتاب الدكتور السيد محمد الديب إلا بعد اطلاعي على كتاب الدكتور محمد صالح الشنطي، واطلعت على نسخة مصورة منه[43]، وليس على النسخة الأصلية وهذا يعني تزامن إنتاجهما رغم الفارق القليل في زمن الصدور، ويعني أسبقية انتشار كتاب الدكتور الشنطي في الأوساط المحلية بوصفه أول كتاب عن الرواية السعودية.

يشتمل كتاب الدكتور محمد صالح الشنطي: (فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر) على بابين كبيرين أولهما حمل عنوان: (هاجس التحول)، وثانيهما حمل عنوان:(هامش التحول) ويلحظ من تقسيم الباحث - كما أشار هو إلى ذلك -[44]. أنه اعتمد أساساً مضمونياً لتقسيماته، فالروايات السعودية التي كانت تمس التحولات الاجتماعية مساً مباشراً ناقشها في الباب الأول

(هاجس التحول) أما الروايات السعودية التي كانت تمس التحولات الاجتماعية مساً طفيفاً ناقشها في الباب الثاني (هامش التحول)، ولعل نشره لهذه الدراسات متفرقة في الصحف والمجلات هو الذي دفعه لهذا التبويب الموضوعي إذ ليس من الممكن اعتماد الجانب الفني ما لم تكن الدراسة معدة لتكون كذلك.

وقد قدم لكتابه بمقدمة قصيرة ومدخل طويل نسبياً، أما المقدمة فذكر فيها أسباب إقدامه على هذه الدراسة، ومنهجه فيها، مؤكداً أن الشروع في هذا البحث حول الرواية السعودية لم يكن وليد رغبة ذاتية محضة، بل كان إحساساً بضرورة ثقافية وعلمية[45]، ولم يوضح أكثر لماذا كان ذلك ضرورة ثقافية علمية؟ هل لأن حجم المنتج الروائي السعودي أصبح مؤهلاً للدراسة ويستحقها؟ أم لأنه لم ينهض أحد بهذه المهمة ورأى أنه من الضروري أن يقوم بها؟ ولو قال ذلك لصدق، ولكنه اكتفى بهذه الإشارة تاركاً للقارئ حرية تفسيرها، ثم أشار إلى منهجه في البحث بقوله: «ولم يكن بمقدوري أن أنهج نهجاً تاريخياً في معالجتي للرواية في هذا القطر العربي... فلجأت إلى التبويب الموضوعي آخذاً بعين الاعتبار الرؤية الاجتماعية المقترنة بالتشكيل الجمالي إيمانا مني بأن الفصل بين الجانبين أمر غير ممكن، وقد ساعدني على هذا التبويب طبيعة الأعمال المدروسة فهي في معظمها تعالج قضايا بارزة بشكل تقريري ومباشر أحياناً أو في إطار فني متواضع أحياناً أخرى، أما الأعمال المتميزة فهي محدودة ويمكن معالجتها في إطار هذا التبويب الموضوعي أيضاً. وقد اخترت أن أتناول هذه الدراسة في بابين: الأول عنوانه (هاجس التحول) والثاني (هامش التحول)، وفي الباب الأول عالجت الأعمال

الروائية التي لاحظت أنها تتحرك على خلفية التغير الاجتماعي، بل تضع هذا الهم باعتباره هدفاً أساسياً تطمع إلى تصويره والتعبير عنه، وفي الباب الثاني تناولت بالدراسة الروايات التي تتضح فيها المسألة الاجتماعية على نحو يجعل منها بؤرة اهتمام الكاتب وإن لامست بالضرورة بعض جوانبها، وتعاملت معها من منظور مختلف وقد حاولت جهد الطاقة أن ألتزم بالنصوص الروائية تحليلاً ودراسة بإيجاز ما أمكن، وكان همي الأساسي أن أستكشف المداخل، لذلك لم أطل في عملية التحليل إيمانا مني بأن الرواية المحلية مازالت الطريق أمامها ممتدة... ولم يكن منهجي في دراسة الرواية في المملكة العربية السعودية اصطفائياً بمعنى الاقتصار على دراسة الأعمال الناضحة المتميزة، بل كان تتبعياً استقصائياً وبالتأكيد فإنني لم أستطع أن أفعل ذلك بكل دقة...(46).

هكذا جاءت مقدمته قصيرة ومركزة، أما المدخل فقد ناقش فيه أربع نقاط النقطة الأولى: بين القصة القصيرة والرواية وتحدث فيها عن الفروق الجوهرية بينهما، والنقطة الثانية كانت حول العلاقة بين الرواية والتحول الاجتماعي، والنقطة الثالثة كانت حول أسباب ضعف الرواية المحلية، وذكر أربعة أسباب: الأول: يتعلق بطبيعة المجتمع السعودي المحافظ الملتزم في حين أن الرواية فن يميل إلى الحرية في تصوير العلاقة بين الجنسين، والثاني: يتعلق بطبيعة الرواية التي يرى البعض أنها مؤشر على رسوخ تقاليد ثقافية لأنها تصور ما يصطخب داخل المجتمع من قضايا وأفكار ومتغيرات ومثل هذه لا تنشأ بين يوم وليلة وتحتاج إلى وقت غير قصير حتى يتقبل المجتمع مثل هذه التقاليد.

والثالث: أن القفزة الاجتماعية والانتقال من مرحلة إلى أخرى يحدث خلخلة في الرؤى والمفاهيم، وهذه القفزة تمس مواضعات اجتماعية موروثة، والتعبير عن هذه الخلخلة في أعمال روائية متكاملة بشكل واضح وصريح ربما يثير حساسية معينة في وجدان مجتمع له إرثه الحضاري ويصبح من غير الممكن تقبل هذه النوع من التعبير بسهولة - وهو هنا يشير إلى مخاوف الكتاب - أما السبب الرابع: فأرجعه الباحث إلى الكتاب السعوديين أنفسهم، فالرواية تحتاج إلى الكاتب الصبور المتمكن والمتفرغ الذي يتمتع بالمثابرة وطول النفس، وهو ما كانت تفتقده الساحة الأدبية في تلك الفترة مستدلاً بمقاطع من حوارات مع بعض كتاب القصة السعوديين، ومنهم صالح الأشقر وشريفة الشملان وغالب حمزة أبو الفرج، ومحمد عبده يماني وسلطان القحطاني وفؤاد صادق مفتي[47].

أما النقطة الرابعة في المدخل فقد تحدث فيها عن مناهج نقد الرواية متناولاً عدداً من المناهج النقدية ومشيراً في نهاية حديثه إلى أن الناقد مطالب بالاستفادة من هذه المناهج النقدية في تعامله مع النصوص الروائية، غير أنه يرى بأنه في إطار التعامل مع الرواية السعودية من الصعب «تحديد منهج نقدي صارم في تناول الأعمال الروائية فهي تتفاوت تفاوتاً واسع النطاق وهي في مجملها ذات بنية بسيطة في معمارها الفني لا تلزم الباحث أو الناقد بالتنقيب عن أدوات متميزة للتحليل، ذلك أنها ما تزال غضة الإهاب تقتضي منه التسامح كثيراً إزاء بعض القيود والقوانين...»[48].

واللافت للنظر أنه ينظر إلى الرواية السعودية نظرة غير متفائلة، نظرة تشبه نظرة الدكتور منصور الحازمي رغم الفارق

الزمني بين بحثيهما، إذ كرر الإشارة إلى ضعف الرواية السعودية في المقدمة والمدخل أربع مرات، ففي المقدمة ذكر بأن الروايات المدروسة تعالج قضايا بارزة بشكل تقريري مباشر أحياناً وفي إطار فنى متواضع أحياناً أخرى أما لأعمال المتميزة فهي محدودة(49). وفي المدخل أشار مرتين إلى هذا الضعف مرة بقوله: «ومن خلال الرصد الببليوجرافي الذي قام به خالد اليوسف نستنتج أن عدد الروايات التي نشرت في العقود الماضية لا يزيد عن ستين رواية إلا قليلاً مع التجاوز عن المستوى الفني المتواضع لبعض هذه الروايات...»(50)، ومرة أخرى حين أفرد مبحثاً مستقلاً في المدخل حمل عنوان: أسباب ضعف الرواية في الأدب المحلي، وهو عنوان يدل على إقرار بالضعف ومحاولة للبحث عن أسبابه.

أما المرة الرابعة فجاءت في ختام المدخل حيث ذكر أن الرواية السعودية في مجملها ذات بنية بسيطة في معمارها الفني وأنها ماتزال غضة الإهاب وذلك يقتضي التسامح إزاء بعض القوانين الفنية.

وهو يشترك مع الدكتور منصور الحازمي في الإقرار بضعف الرواية السعودية، وفي الأسباب التي كانت وراء ذلك.

وبعد المقدمة والمدخل ينتقل الباحث إلى صلب الدراسة بادئاً بابه الأول (هاجس التحول) بتمهيد مختصر، ومقدماً في هذا الباب خمسة فصول وهي: المخاض، التشكل، الملحمة، المرأة وقضية التحول، القيم. وتحت كل فصل تندرج مجموعة من المباحث ويناقش عدداً من الروايات السعودية، فتحت عنوان الفصل الأول:

المخاض ثلاثة عناوين أو مباحث وهي الإرهاصات والبشائر وتناول فيه رواية (التوأمان) لعبدالقدوس الأنصاري، ورواية (فكرة) لأحمد السباعي ورواية (البعث) لمحمد علي مغربي، بوصفها تمثل مرحلة البدايات، أما في المبحث الثاني المنعطف فتناول روايتي (ثمن التضحية) و(مرت الأيام) لحامد دمنهوري بوصفهما تمثلان نقطة تحول في مسيرة الرواية السعودية، وطفرة متميزة في تاريخ الرواية السعودية- على حد تعبيره[51] أما في المبحث الثالث: الهوية المكانية والتحقق الذاتي فتناول رواية (سقيفة الصفا) لحمزة بوقري بوصفها تمثل مرحلة جديدة من مراحل تطور الرواية السعودية دون أن يشير إلى ذلك صراحة، كما تناول رواية (لا ظل تحت الجبل) لفؤاد عنقاوي، ورواية (لا تقل وداعاً) لسيف الدين عاشور، وعلى الرغم من تفاوت مستواها الفني مقارنة برواية سقيفة الصفا، فإن الرابط الذي يمكن أن يربط بينها هو أنها جميعها صدرت بعد عام (1400هـ/1980م)، وأنها تشاركت في العناية بالبيئة المحلية وهو ما يرتبط بعنوان المبحث الهوية المكانية والتحقق الذاتي.

أما الفصل الثاني فحمل عنوان التشكل (مشكلات التحول) وقدم له بمدخل وتناول فيه مبحثين أولهما: بين الواقع والمثال، وثانيهما نقد الواقع. وفي المدخل تحدث بإيجاز عن أبرز القضايا التي ناقشتها الرواية السعودية في مرحلة تشكل المجتمع وتحولاته الاجتماعية مثل صراع الأجيال وقضايا المرأة وهموم الموظفين وتطلعاتهم، وأجمل عدداً من الروايات التي تناولت مشكلات التحول كهم مركزي ومنها أعمال إبراهيم الناصر، وعبدالعزيز مشري، وأمل شطا، وعمر طاهر زيلع، وسلطان القحطاني، وفؤاد صادق

مفتي، وعصام خوقير، وعبدالله سعيد جمعان، لكنه سيتوقف بتأن عند أعمال إبراهيم الناصر في مبحث: بين الواقع والمثال، وسيتناول رواية (غيوم الخريف) و(سفينة الموتى) لإبراهيم الناصر تناولاً مفصلاً من خلال عدد من العناوين الفرعية التي يبدو أنها نشرت بها سابقاً. وتناول في ختام هذا الفصل رواية القشور، لعمر طاهر زيلع تحت عنوان: هموم الواقع وهموم الذات. ولم أجد لعنوان نقد الواقع الذي ورد في مدخل الفصل وجوداً كعنوان مستقل، وإن كان أشار إلى ذلك ضمن مناقشته لأعمال إبراهيم الناصر وعمر طاهر زيلع.

أما الفصل الثالث فحمل عنواناً رئيساً هو: ملحمة التحول، وعناوين فرعية: بين التوثيق التاريخي والتحليل الواقعي... العالم الآيل للأفول في الوسمية، الواقع الجديد في الغيوم ومنابت الشجر. وخصصه كاملاً لتحليل ومناقشة روايتي عبد العزيز مشري: (الوسمية)، و(الغيوم ومنابت الشجر) مقدماً لذلك بمدخل قصير ذكر فيه أنه رأى أن يفرد هذا الفصل لأعمال عبدالعزيز مشري لأنه سعى إلى تصوير ملحمة التحول من خلال رؤية تحليلية توثيقية، ولم يكتف بذلك بل حرص على أن يقدمه من منظور موضوعي وآخر ذاتي[52].

وحمل الفصل الرابع عنواناً رئيساً وهو: المرأة والتحول، وتحته خمسة عناوين فرعية وهي: المرأة كعنصر من عناصر التحول، تعليم المرأة، قضية المرأة في علاقتها بالرجل، عمل المرأة، المرأة في الأعمال الروائية النسائية، وناقش في هذا الفصل عدداً كبيراً من الروايات وهي: (عذراء المنفى) لإبراهيم الناصر، وراوية (لا... لم

يعد حلماً) لفؤاد صادق مفتي، ورواية (لا عاش قلبي) لأمل شطا، ورواية (الدوامة) لعصام خوقير، ورواية (زائر المساء) لسلطان القحطاني. والغريب أن هناك اختلافاً واضحاً بين العناوين الفرعية التي وردت في مدخل الفصل الرابع -كما في الفصل الثالث- والعناوين الفرعية داخل الفصل أي أثناء التناول للأعمال الروائية، وكأن العناوين الفرعية التي جاءت في مقدمة المدخل تمثل الأفكار التي في ذهن الكاتب والتي يرى أن الروايات المدروسة احتوتها وتبنتها، ولكنه حين ناقش هذه الروايات جعل لها عناوين أخرى مثل: أزمة المرأة المتعلمة، هموم المرأة، وهي عناوين جديدة لم ترد في المدخل، بينما نجد ثلاثة عناوين معلنة في المدخل وليس لها حضور معلن داخل الفصل وإن كانت نوقشت ضمنه وهي المرأة كعنصر من عناصر التحول، وقضية المرأة في علاقتها بالرجل، والمرأة في الأعمال الروائية النسائية.

وهذا الأمر سيتكرر أيضاً في الفصل الخامس الذي حمل عنواناً رئيساً: القيم، وتحته ثلاثة عناوين فرعية: القيم والحكاية الشعبية، الرواية الفكرية التعليمية، الرصد والتوثيق، بينما نجد العناوين داخل الفصل تختلف عن هذه العناوين قليلاً وإن حملت شيئاً من معناها، فأول عنوان يواجهنا بعد التمهيد القصير: الرؤية الأخلاقية، وتحت هذا العنوان ناقش أعمال طاهر عوض سلام، وهي (الصندوق المدفون) و(قبو الأفاعي) و(فلتشرق من جديد) و(عواطف محترقة) ثم ورد عنوان فرعي آخر وهو: وقفة عند الدراسات النقدية لأعمال طاهر عوض سلام. ثم تناول رواية حمد الراشد (إبحار في الزمن المر) تحت عنوان فرعي آخر وهو: حمد

الراشد وإبحار في الزمن المر - رؤية فكرية، أما العنوان الفرعي الثالث فهو: القصاص لعبدالله سعيد جمعان، وتحت العنوان الفرعي الرابع: النزوع إلى التعليم والتوثيق ناقش رواية (بين جيلين) لمحمد زارع عقيل، وتحت العنوان الفرعي الخامس: فتاة من حائل والمنهج التسجيلي تناول رواية محمد عبده يماني (فتاة من حائل).

أما العنوان الفرعي السادس في هذا الفصل فهو (أعمال عبدالرحمن السويداء شبه الروائية) وتناول فيه بعض أعمال عبدالرحمن السويداء.

وكأن العناوين التي تأتي في مقدمة كل فصل تشكل بالنسبة للكاتب أفكاراً رئيسة سيندرج كل ما سيأتي في هذا الفصل في إطارها دون التزام حرفي بها، وفي هذا خلل منهجي خصوصاً وأن الكاتب لم يشر إلى ذلك في مقدمته.

فإذا انتقلنا إلى الباب الثاني (هامش التحول) فسنجده أيضاً يشتمل على أربعة فصول، لكل فصل عنوانه الرئيس وعناوينه الفرعية في مدخل الفصل، وتتكرر المشكلة نفسها إذ تختلف العناوين الداخلية عن العناوين التي وردت في بداية كل فصل. فالفصل الأول حمل عنواناً رئيساً هو: هموم الذات، وأربعة عناوين فرعية: الرؤية الذاتية، التجربة العاطفية، مشكلة الإبداع، البحث عن الذات، ويفاجئنا أول عنوان داخل الفصل (الرواية الوجدانية وهموم الأنثى) الذي تناول فيه رواية (جزء من حلم) لعبدالله الجفري، أما العنوان الداخلي الثاني فهو (خالد باطرفي وما بعد الرماد - التجربة العاطفية) أما العنوان الداخلي الثالث فجاء مطابقاً للعنوان

الخارجي (مشكلة الإبداع) وفيه تناول رواية (رائحة الفحم) لعبد العزيز الصقعبي أما العنوان الداخلي الرابع فهو(المجرشي والحب الكبير) وتناول فيه رواية (الحب الكبير) لحسن المجرشي.

وحمل الفصل الثاني عنواناً رئيساً وهو (الاغتراب) وعناوين فرعية: الصدمة الحضارية، النزعة الإنسانية، الرحلة. وبدأ هذا الفصل بأحد عناوينه الفرعية وهو: الصدمة الحضارية، مشيراً في بدايته أنه سيتناول ثلاث روايات وهي (السنيورة) لعصام خوقير، (الخطة ضعف) لفؤاد صادق مفتي و(غداً أنسى) لأمل شطا. وتناول فعلاً روايتي (السنيورة) و(لحظة ضعف) تحت عنوان الصدمة الحضارية، بينما تناول رواية أمل شطا تحت عنوان (أمل شطا وعالم المرأة في الشرق الأقصى - النزعة الإنسانية - أما الرحلة التي وردت في مدخل الفصل فلا أثر لها في داخله إلا في الأسطر الخمسة الأخيرة من الفصل التي جاءت بلا عنوان واكتفى فيها بالإشارة إلى رواية (طائر بلا جناح) لسلطان القحطاني قائلاً: «وقد صور سلطان القحطاني في (طائر بلا جناح) العديد من البيئات التي ارتحل إليها بطل الرواية فيما يشبه أسلوب الرحالة...»[53].

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان: (التاريخ والتسجيل) وتحته عنوانان فرعيان: الرواية التاريخية، الرواية التسجيلية، وناقش تحت عنوان الرواية التاريخية رواية (أمير الحب) لمحمد زارع عقيل، ورواية (تراب ودماء) لفؤاد عنقاوي، ثم ناقش أعمال غالب حمزة أبو الفرج تحت عنوان: غالب حمزة أبو الفرج والمنهج التسجيلي، وتناول فيه رواية (الشياطين الحمر) ورواية (المسيرة الخضراء) ورواية (غرباء بلا وطن).

أما الفصل الرابع فحمل عنواناً رئيساً: التربية والدعوة، وتحته ثلاث عناوين فرعية وهي: الرؤية التربوية التعليمية، المنظور الدعوي المباشر، بين التعليم والتسلية، وناقش داخله عدداً من الروايات وهي(دموع الندم) لأحمد بن علي حمود حبيبي، و(درة من الإحساء) لبهية بوسبيت، تحت عنوان المنزع التربوي التعليمي، ورواية (أضياع والنور يبهر) لصفية بغدادي تحت عنوان الدعوة، ورواية (قصة حي المنجارة) لعبدالكريم الخطيب تحت عنوان بين التسلية والتعليم، ورواية (زوجتي وأنا) لعصام خوقير بدون عنوان فرعي، ثم ختم هذا الفصل بعنوان غريب تماماً وهو الاتجاه إلى التجريب، وناقش فيه رواية (4 صفر) لرجاء عالم، وهي رواية مختلفة تماماً في منهجها وعالمها عن الروايات السابقة، وأيضاً بعيدة كل البعد عن عنوان الفصل الرئيس: التربية والدعوة؛ وختم كتابه بمبحثين صغيرين بعيدين كل البعد عن عنوان الكتاب وفكرته، وهما: (آفاق روائية) و(هوامش ضرورية في التقنية الروائية)، ناقش في المبحث الأول بعض أعمال كتاب القصة القصيرة في السعودية مثل عبدالله باخشوين وعبد الله الجفري، وسباعي عثمان وعبد العزيز مشري، وحسين علي حسين ، ومحمد علوان بوصفها تحمل إمكانات روائية كامنة في أعماقها.

أما المبحث الثاني فناقش فيه بعض التقنيات الروائية مثل تقنية الزمن في الرواية وموقع الراوي والضمائر، والوصف والأثاث.

هذا إجمال لأبواب الكتاب وفصوله ومباحثه، وهو أول كتاب مخصص للرواية السعودية يطبع داخل المملكة العربية السعودية، ويصدر عبر أحد أنديتها الأدبية وهو نادي جازان الأدبي، ويحقق

الانتشار والشهرة وقت صدوره بوصفه أول كتاب عن الرواية السعودية على الرغم من أسبقية كتاب عبدالسلام المفتاحي، وكتاب السيد ديب زمنياً، لكنهما لم يشتهرا داخل الساحة الأدبية إلا بعد كتاب الدكتور الشنطي.

لقد كان الدكتور محمد صالح الشنطي أحد أبرز النقاد العرب المقيمين في المملكة العربية السعودية الذين وهبوا وقتهم وجهدهم لخدمة الحركة الأدبية فيها - شعراً وقصة قصيرة ورواية ومسرحاً ونقداً - وهذا الكتاب بالذات جمع فيه كل ما كتبه ونشره حول الرواية السعودية وعنها حتى عام (1409هـ/1989م) معتمداً التبويب الموضوعي ليتمكن من إدراج ما كتبه ونشره سابقاً - كما هو - ضمن هذا الكتاب، واجتهد كثيراً في صياغة العناوين والمداخل ليحقق لكتابه التماسك، ولعلنا لذلك وجدنا بعض الاختلافات بين العناوين الرئيسة للفصول والعناوين الداخلية فيها. لقد سهل عليه هذا التقسيم أن يثبت دراساته كما نشرت من قبل في الصحف والمجلات، ولذلك فإننا سنجده أحياناً يبدأ بالحديث عن الروائيين وأعمالهم كما فعل مع إبراهيم الناصر وعبد العزيز مشري، وطاهر عوض سلام، وغيرهم، وحين يتناول الروايات بالتحليل فإنه يدرس كل رواية على حدة، فيلخص الرواية، ثم يتحدث عن مضمونها رابطاً بينه وبين المدخل الذي اختاره في مدخل الفصل، ثم يناقش بناءها الفني مع تفاوت في مستوى الدراسة الفنية من رواية إلى أخرى كما وكيفاً، لذلك لم يكن هناك خط واضح ومحدّد يسير عليه الكاتب، ففي بعض الدراسات نجد اهتماماً واضحاً بالجانب المضموني، ويمر على الجانب الفني مروراً عابراً وفي بعضها نجده

يولي الجانب الفني اهتماماً أكثر، وحين يمس الكاتب الجوانب الفنية لا يسير على منهج واحد ينتظم دراسته، فأحياناً يركز على اللغة، وأحياناً على البيئة المكانية، وأحياناً على الشخصيات وأحياناً على الأحداث وهو حين يركز على جانب أو جانبين من هذه الجوانب يمر على الجوانب الأخرى مروراً عابراً.

ومع ذلك فإن تناوله لهذا العدد الكبير من الروايات السعودية بالتحليل - أكثر من أربعين رواية- وتغطيته لهذه الفترة الزمنية الطويلة من رحلة الرواية السعودية من عام (1930م إلى 1989م) يضع كتابه في مقدمة الدراسات النقدية المبكرة التي أولت الرواية السعودية عناية خاصة، ومنحتها كل هذه المساحة، وأفردتها بدراسة مستقلة، فيها الكثير من الرؤى النقدية العميقة التي ستعين الباحثين التالين له على التعمق أكثر، وعلى الاستفادة منها كمفاتيح وكوى يلجون من خلالها إلى أعماق النصوص الروائية.

- 11 -

هذه هي الدراسات النقدية المطبوعة حول الرواية السعودية خلال مرحلة الثمانينيات الميلادية، وهي تشير بما لا يدع مجالاً للشك إلى أن هذه المرحلة كانت مرحلة الازدهار الفعلي للحراك النقدي حول الرواية السعودية، وقد لفتت الأنظار إلى الرواية السعودية، وفتحت بذلك المجال أمام عدد كبير من الدراسين الذين سيولون الرواية السعودية اهتمامهم، وستتوالى بعد ذلك الدراسات النقدية المهتمة بالرواية السعودية، فخلال هذه المرحلة وتحديداً عام

(1988م) سجل الباحث سلطان سعد القحطاني أول رسالة علمية حول الرواية السعودية في جامعة(Glasgow) البريطانية، بعنوان: (الرواية السعودية نشأتها وتطورها من عام (1988م) - 1930م دراسة تاريخية نقدية)، لكنه لم ينجزها إلا في عام (1994م)، ولم تطبع إلا في عام (1998م).

وخلال مرحلة التسعينات الميلادية سُجّلت ونوقشت العديد من الدراسات النقدية، ومنها دراسة الباحث حسن حجاب الحازمي: (البطل في الرواية السعودية منذ نشأتها حتى عام (1412هـ) – دراسة نقدية –) التي سجلت في كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد ابن سعود الإسلامية عام (1413هـ/1993م)، ونُوقشت الرسالة عام (1418هـ/1998م) ثم طبعت عام (1421هـ/2001م)[54]، وهي أول رسالة علمية حول الرواية السعودية تسجّل في الجامعات السعودية.

ثم سجل الباحث:معجب سعيد العدواني رسالته العلمية:(التناصية في رواية طريق الحرير لرجاء عالم) عام (1415هـ/1995م) في كلية الآداب بجامعة البحرين، ونوقشت عام (1417هـ/1996م)، ثم طبعت عام (1430هـ/2009م)[55].

ثم سُجِّلت ثلاث رسائل علمية في عام (1418هـ/1998م)، وهي رسالة الباحثة: بدرية إبراهيم السعيد – لدرجة الدكتوراه –: (تطور فن الرواية العربية السعودية (1349هـ إلى1410هـ) دراسة موضوعية فنية)، ونوقشت عام (1421هـ/2000م)[56] في كلية الآداب للبنات بالرياض، ورسالة الباحث: أسامة محمد الملا – لدرجة الماجستير –: (أثر المكان في تشكيل الرواية السعودية لدى جيل الرواد في الفترة

من (1349هـ إلى 1380هـ) [57] ونوقشت عام (1419هـ/1999م) في جامعة الملك فيصل بالأحساء، ورسالة الباحث:ناصر سالم الجاسم - لدرجة الماجستير -: (صورة البطل في روايات إبراهيم الناصر الحميدان) ونوقشت عام (1420هـ/2000م)، في جامعة الملك فيصل بالأحساء، ثم طبعت عام(1436هـ/2015م) [58].

وفي عام 1319هـ سجل الباحث: حسن حجاب الحازمي، رسالته العلمية - لدرجة الدكتوراه -: (البناء الفني في الرواية السعودية من عام (1400هـ إلى عام 1418هـ) - دراسة نقدية تطبيقية -) ونوقشت الرسالة عام (1424هـ/2004م) في كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ثم طبعت عام (1427هـ/2006م) [59].

كما سجلت الباحثة: نورة محمد المري عام (1419هـ/1999م) رسالتها العلمية - لدرجة الماجستير -: (ملامح البيئة السعودية في روايات إبراهيم الناصر الحميدان) ونوقشت الرسالة عام (1422هـ/2002م) في جامعة أم القرى بمكة المكرمة، ثم طبعت عام (1427هـ/2006م) [60].

وكأن مرحلة الثمانينيات الميلادية كانت نقطة الانطلاق للدراسات النقدية المهتمة بالرواية السعودية فهي التي خلقت كل هذا الحراك النقدي وهيأت الطريق لهذا الحصاد وما جاء بعده.

الهوامش

(1) انظر: فن القصة في الأدب السعودي الحديث، د. منصور الحازمي، دار العلوم، الرياض، ط 1 (1401هـ/1980م): 36، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، د. السيد محمد ديب، دار الطباعة المحمدية، القاهرة ط1 (1410هـ): 26، فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر،د. محمد صالح الشنطي،نادي جازان الأدبي، ط 1 (1411هـ): 43، الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها د. سلطان القحطاني، الرياض، ط 1 (1419هـ/1989م): 42، 43، والبناء الفني في الرواية السعودية، د. حسن بن حجاب الحازمي، ط 1 (1427هـ/ 2003م): 13.

(2) صدرت رواية (التوأمان) التي تعد أول رواية سعودية عام (1349هـ/1930م)، بينما صدرت أول رواية في تونس عام (1935م)، وفي سوريا تعد رواية (نهم) لشكيب الجابري، الصادرة عام (1937م) أول رواية فنية، وفي لبنان، تعد رواية (الرغيف) لتوفيق عواد، الصادرة عام (1939م) أول رواية فنية، وفي الجزائر صدرت أول رواية عام (1947م)، وفي السودان ظهرت أول رواية عام (1948م)، وفي المغرب صدرت أول محاولة روائية عام (1957م)... انظر: بانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساج، مكتبة غريب، مصر، ط 2 (د. ت) 199، 208، 267، 271، 372، وفن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، د. محمد صالح الشنطي، 44.

(3) انظر: فن القصة في الأدب السعودي الحديث:53، وفن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور: 49، وفن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر: 50، والرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها: 43، والبناء الفني في الرواية السعودية، 14.

(4) انظر: البناء الفني في الرواية السعودية: 15، 16.

(5) بحسب الببلوجرافيا التي أصدرها الأستاذ خالد اليوسف عام 1431هـ فإن عدد الروايات الصادرة خلال الخمسين عاماً الأولى من عمر الرواية السعودية: 43، بينما عدد الروايات الصادرة منذ عام (1400هـ/1980م - 1420هـ/2000م):165 رواية، انظر: معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية (الرواية)، خالد أحمد يوسف وحسن حجاب الحازمي، نادي الرياض الأدبي، ط 2 (1431هـ- 2010م): 53.

(6) انظر: معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية - الرواية -: 40، 45.

(5) انظر: فن القصة في الأدب السعودي الحديث: 41، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور: 29، والرواية السعودية نشأتها وتطورها: 84، والبناء الفني في الرواية السعودية: 14.

(7) انظر: النقد وروايات الرواد، د. سحمي الهاجري، بحث ضمن بحوث ملتقى النقد الأدبي في دورته الأولى، نادي الرياض الأدبي، الرياض، ط1، (1429هـ/2008م): 40-41.

(8) السابق: 42-43.

(9) انظر السابق: 42.

(10) انظر السابق: 40-43 وانظر بدايات النقد السردي بين النص المكتوب والنص المنظور، د.حسين المناصرة، بحث ضمن بحوث ملتقى النقد الأدبي في دورته الأولى بنادي الرياض الأدبي، الرياض، ط 1 (1429هـ/ 2008م) : 226.

(11) انظر النقد وروايات الرواد: 45.

(12) صدر عن دار العلوم بالرياض.

(13) فن القصة في الأدب السعودي الحديث: 36.

(14) انظر: السابق: 36، 37، 42، 72.

(15) السابق: 36.

(16) السابق: 53.

(17) السابق: 37.

(18) ومنهم الدكتور السيد ديب في كتابه: «فن الروية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور»، والدكتور محمد صالح الشنطي في كتابه: «فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر»، والدكتور سلطان القحطاني في كتابه: «الروية في المملكة العربية السعودي نشأتها وتطورها» وغيرهم.

(19) انظر: فن القصة في الأدب السعودي: 36.

(20) انظر السابق: 42.

(21) انظر السابق: 37.

(22) انظر السابق : 72.

(23) السابق: 72.

(24) انظر السابق: 48.

(25) صدر عن مركز الدراسات الإسلامية والعربية بأسبانيا- ماربيلا، عام 1985م.

(26) انظر: السابق: 13.

(27) انظر: السابق: 14.

(28) انظر: السابق: 14

(29) السابق: 15.

(30) السابق: 15.

(31) السابق: 16.

(32) انظر: السابق: 16، 17.

(33) انظر: السابق: 18.

(34) صدرت عن نادي جازان الأدبي عام 1406هـ، والباحث يشير في هوامشه إلى أنه أخذها من مجلة: كل العرب، عدد: 15.

(35) انظر: السابق: 11.

(36) السابق: 11.

(37) صدرت في طبعتها الأولى عن دار الطباعة المحمدية بالقاهرة.

(38) انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور: 4.

(39) السابق: 4.

(40) السابق: 4.

(41) السابق: 4.

(42) فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر، د. محمد صالح الشنطي، نادي جازان الأدبي، ط1، 1411هـ/1990م.

(43) أحضره الدكتور إبراهيم الفوزان من مصر عام 1421هـ، وأهداني صورة منه، وكان السبب في إلغاء بحثي المسجل عن الرواية السعودية ومراحل تطورها. واختياري لموضوع آخر هو: البطل في الرواية السعودية.

(44) انظر: مقدمة الكتاب: 5.

(45) انظر: السابق: 5.

(46) السابق: 5، 6.

(47) انظر: السابق: 22-15.

(48) السابق: 31.

(49) انظر السابق: 5.

(50) السابق: 17.

(51) انظر السابق: 50.

(52) انظر: السابق: 115.

(53) السابق: 292.

(54) صدرت الرسالة في طبعتها الأولى عن نادي جازان الأدبي عام 1427هـ/2006م.

(55) صدرت الدراسة في طبعتها الأولى عن نادي حائل الأدبي عام (1430هـ/2009م)، بعنوان: الكتابة والمحو: التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية.

(56) الرسالة لم تطبع حتى الآن كما أفادتني الباحثة.

(57) الرسالة لم تطبع حتى الآن كما أفادني المشرف على الرسالة أ.د. ظافر الشهري.

(58) صدرت في طبعتها الأولى عن كرسي الأدب السعودي بجامعة الملك سعود عام (1436هـ/2015م).

(59) صدرت في طبعتها الأولى على نفقة المؤلف عام (1427هـ/2006م).

(60) صدرت في طبعتها الأولى عن نادي تبوك الأدبي عام (1427هـ/2006م).

رواية الثمانينيات النسائية السعودية

مقاربة في تشكل النسوي

حسين المناصرة

• تقديـم:

تعد ثمانينيّات القرن الماضي مُكمّلة لمرحلة التأسيس في الرواية النسائيّة السعوديّة، التي بدأت قُبيْل ستينيّات القرن الماضي؛ فلم يتجاوز عدد الروائيّات السعوديّات قبل الثمانينيات ثلاث روائيات، هن: سميرة بنت الجزيرة، وهدى الرشيد، وهند باغفار. ثمّ جاءت مدة الثمانينيات بإصدارات جديدة في الرّواية النسائيّة السعوديّة، فإضافة إلى رواية لكلٍ من هدى الرشيد وهند باغفار، نجد روايات أخرى لأمل شطا، وبهية بوسبيت، ورجاء عالم، وسلوى دمنهوري، وصفية بغدادي، وصفية عنبر، وعهد عناني.

وتعد روايات هؤلاء الكاتبات الصادرة في الثمانينيات، البالغة إحدى عشرة رواية،مدوّنة نسائية كافية لاستكشاف بعض جماليات تشكل الوعي النِّسوي لديهن، خاصة في مجال المرأة الضحية أو المهمّشة في بنيات العلاقات الاجتماعية والثقافية السائدة في المنظور النقدي النِّسوي عمومًا؛ لذلك ستكون هذه المقاربة محاولة بحثية في مجال استقراء بذور هذا الوعي النِّسوي، الذي هو - بكل تأكيد- بدأ يتشكل مع الرواية النّسائية السعودية الأولى (ودعت آمالي) لسميرة بنت الجزيرة ،الصادرة في عام (1958م)!!

ولعلّ إصدار إحدى عشرة رواية نسائيّة سعوديّة في ثمانينيات القرن الماضي، وهو عقد الحداثة الإبداعية بالمملكة العربية السعودية، مع وجود تحولات اقتصادية واجتماعية وثقافية عديدة، قد أسهم في إعطاء مزيد من الحرية الثقافية للمرأة؛ فامتلكت بعض الجرأة في تحسس واقعها المسكوت عنه، والتعبير عنه في سرد تخييلي جريء، وإن كان يبدو في مجمله «متواضعًا» فنيًا قياسًا إلى ما أمست عليه الرواية النسائية السعودية اليوم. وأيضًا تعد هذه الروايات نسائيَّة عامة، لا نسوية ذات رؤى إيدولوجية واضحة في إبراز قضية المرأة وصراعاتها مع الآخر. لكنها كتابة سردية لا تخلو من إحالتها على الكتابة النِّسوية ذات الأبعاد الإيديولوجية المدافعة عن قضايا المرأة في واقعها المعيشي، في بعض جوانبها أو بعض رؤاها من منظور النقد النسوي، الذي هو المنهجية الاستقرائية التي تتبناها هذه المقاربة!

ولن تكون هذه المقاربة قراءة رؤيويةاجتماعية أو مضمونية فحسب ؛ وإنما هي محاولة لاستكشاف البنيات السردية التي عبرت بها الكاتبات عن مواقعهنَّ ومواقفهنَّ ورؤاهن في تناول شخصية المرأة، في سياق تحديد إشكاليات واعية عديدة ؛ تنطلق منها هذه الكتابة في تجلية شخصيات النساء وأدوارهن ومعاناتهم...؛ لذلك ستكون العناوين الفرعية لهذا العنوان محصورة في جوهر الكتابة وأساسها؛ حرصًا على التكثيف من جهة، والوصول إلى بؤر الوعي النسوي في المنظور السردي النسائي؛ حيث يصعب أن نتعامل مع هذه الروايات بصفتها إيديولوجيا نسوية، أو أن نساويها بالنسويات المتأخرة بكل أطيافها، بما فيها النسوية المتطرفة.

في ضوء هذا التصور، يمكن تحديد إشكاليات الروايات في أطر من الوعي الذي يلفت الانتباه إلى وضع المرأة، وحاجاتها في مجتمعاتنا التقليدية، المسكونة بالهيمنة الذكورية ثقافة وممارسة ومعيشة !! فما هذه الأطر التي تعد قيمًا جمالية في تشكيل البنية السردية لدى روائيات ثمانينيات القرن الماضي؟

1 – عبثية تعدد الزوجات في رواية «عبث» لهدى الرشيد.

2 – المرأة الضحية في رواية «غدًا أنسى» لأمل شطا.

3 – الحب الجديد في رواية «عفوًا يا آدم» لصفية عنبر.

4 – عمل المرأة ومساواتها بالرجل في رواية «أَضَيَاعٌ والنورُ يُبهرُ؟!» لصفيه بغدادي.

5 – غربة الأنثى الأسرية في رواية «ذكريات امرأة» لعهد عناني.

6 – رمزية الأم في رواية (أربعة صفر) لرجاء عالم.

7 – ثقافة الزواج الأنثوية في رواية «درة من الأحساء» لبهية بوسبيت.

8 – ثقافة الطلاق الأنثوية في رواية «وهج من بين رماد السنين» لصفية عنبر.

9 – تعددية حب المرأة في رواية «صراع عقلي وعاطفي» لسلوى دمنهوري.

10 – النساء ينتظرن موتهن في رواية «لا عاش قلبي» لأمل شطا.

11 – للنساء لغتهن في رواية «رباط الولايا» لهند باغفار.

(1)

عبثية تعدد الزوجات
رواية «عبث» لهدى الرشيد

تنطلق رواية «عبث» لهدى الرشيد من بنية أسرة سعودية في بيروت؛ حيث يعمل الأب هناك دبلوماسيًا؛ وهي أسرة ماتت فيها الأم، تاركة ابنها عبدالرحمن، وابنتها منيرة في رعاية أبيهما؛ وفي زمن كتابة الرواية، نجد زوجة الأب التي جعلت حياة الابن والابنة غير مستقرة، وفي عنت وشقاء؛ حيث عاد عبد الرحمن إلى السعودية بعد أن طرده أبوه من البيت؛ ليتعلم فيها، ثم يدرس الطب.ثم عندما يستقر وضعه، ويتزوج... يحضر أخته منيرة من بيروت؛ لتعيش معه؛ ليشكل خروجهما من بيت تهيمن فيه زوجة الأب القاسية والظالمة تحررًا لهما؛ لذلك يتعهد عبدالرحمن، بسبب زوجة أبيه، ألا يحضر لأبنائه زوجة أب في المستقبل مهما كانت الظروف؛ فيكتب لأخته قبل مجيئها للعيش معه أنه عاهد نفسه على هذا العهد، ليلة زفافه على زوجته نوف، فكان نص العهد: «أعاهدك يا أيامي بألا أجلب لأبنائي زوجة أب مهما كلفني الأمر.. سأفي بوعدي لك فكوني رحيمة بي..!»[1]، وكذلك تعاهد منيرة نفسها، وهي تترك بيت البؤس (بيت والدها) في بيروت عائدة إلى السعودية؛ لتعيش عند أخيها ، وتكمل دراستها، فتقول: «أنا أيضًا لا أريد زوجة أب لأبنائي عندما أتزوج...ولا أريد أن أكون زوجة أب .. أعاهدك يا أيامي بذلك فكوني رحيمة بنا»[2].

تأتي زوجة الأب في سياق تعدد الزوجات المجازي، فالأم ماتت، وهذه الزوجة بديلة عن الأم؛ لذلك يصعب أن يعيش أبناء

الأم المتوفاة مع زوجة الأب التي تكون سببًا في ظلم أبناء زوجها، وتسهم في تشردهم، وضياعهم؛ لتغدو علاقتهم بأبيهم ، وبإخوتهم من زوجة أبيهم شبه معدومة؛ ومن ثمّ لا توجد أية رغبة لدى عبد الرحمن ومنيرة في التواصل مع أسرتهما؛ لذلك ينتهي وجود هذه الأسرة من الرواية بالكامل؛ باستثناء ذكرى أليمة ومحزنة عن أيام أو سنوات عاشاها في كنف زوجة الأب، التي تبدو صورتها سلبية جدًا؛ رغم كونها صغيرة في السن وجميلة.ولعلّ هاتين الصفتين من أهم الصفات التي تجعل زوجة الأب سيئة لدى أبناء زوجها؛ إذ إنها تسيطر بصغر سنها وجمالها على زوجها الذي يكون سلبيًا لكبر سنه، ومن ثمّ تظلم أبناءه وبناته.

نجد أن الفكرة الرئيسة التي تناقشها هذه الرواية، هي فكرة ما تصفه الساردة بأنه العبث في الحياة الزوجية، حيث يتشكل هذا العبث منذ عتبة الرواية الأولى: العنوان؛ ليتشكل بعد ذلك في المتن في ثلاثة مسارات رئيسة، هي:

أولاً: تعددية الزوجات في حياة الرجل؛ لأن هذه التعددية تفقد الحياة قيمتها في الهدوء والإنسانية والعلاقات السوية، وتحيلها على التعاسة والشقاء في المنظور السردي.

ثانيًا: تعدد العلاقات الجنسية غير الشرعية للزوج قبل الزواج وبعده، وهذه تجلب المرض، وتحول الرجل إلى جسد شهواني، وصياد للنساء الساقطات.

ثالثًا: وجود زوجة الأب في حياة الأبناء بعد موت أمهم أو طلاقها، وهي صورة من صور التعدد السلبي بالنسبة إلى أبناء الأب من الزوجة الأولى.

صحيح أن عبد الرحمن في هذه الرواية[3]، هو الشخصية الرئيسة، حيث طرد من بيت أسرته في بيروت ، وهو بيت مقتدر ماليًا؛ ليعتمد على نفسه في أثناء دراسته، فيعاني من الفقر والجوع في موطنه (السعودية)؛ والسبب في طرده – كما أسلفنا – كان بسبب زوجة أبيه الظالمة التي ضاقت بوجوده في البيت؛ فنفذ لها أبوه رغبتها، فطرده من البيت.

وقد مارس عبدالرحمن بدوره الممارسات الخاطئة الكثيرة بصفته الذكورية؛ فمارس العلاقات الجنسية المحرمة، وهو طالب يدرس في كلية الطب، بدون الحذر من النساء ناقلات الأمراض (الحبشيات والتكرونيات...)، ثم صار حذرًا في علاقاته الجنسية خوفًا من المرض مع نساء تعرف إليهن عن طريق زملائه، ثم تتوقف علاقاته الجنسية غير الشرعية نسبيًا بعد أن يتزوج نوف، وهي فتاة سعودية من أصول حضرمية، لم يعجب مظهرها أخته منيرة، التي تعلق بعد أن تراها قائلة: «كيف تزوجتها يا أخي؟ وعلى أي أساس اخترت هذه المخلوقة؟! أين هي منك؟ لونها داكن وكأنها عبدة!»[4]، وكان رده أن ذكّرها بجمال زوجة أبيهما الذي كان السبب في شقائهما. ثم بعد ذلك تألفها، وتدرك طيبتها وتفانيها في بناء أسرتها بشرف وعفة، وحرصها على أن تستمر حياتها مع عبد الرحمن بإنجاب أطفاله؛ لتغدو أسرة عبدالرحمن مثالية في سعادتها واستقرارها، ولا يدخل إليها الشقاء إلا بعد تعدد الزوجات.

إنّ العبث الذي يشغل الرواية في المنظور السردي، هو تعدد الزوجات، كما أسلفنا، وهو التعدد الذي مارسه عبدالرحمن أيضًا من خلال علاقته بالممرضة نهى، وهي فتاة سورية جميلة من أصول

تركية، حيث تقوم علاقة جنسية غير شرعية بينها وبين عبد الرحمن الذي يغتصبها – على حد زعمها – في المشفى قبل ليلة زواجهما بيوم واحد... ليهدم فرحة زواجها بانتهاك عذريتها التي تبدو مصنوعة في سياق الدلالة العميقة. ثم عندما تصبح زوجته، فإنها تسعى بكل الوسائل والطرق الكيدية إلى دفعه نحو أن يطلق زوجته الأولى (نوف)، بل إنها تحرص على ألا يقيم أية علاقة جنسية معها؛ ليجد – في المحصلة – أنه يعيش مأساة حقيقية وشقاء دائمًا، بين زوجتين، لا يستطيع أن يتخلص من إحداهما، فنوف أم أبنائه، لها جمالها الخاص، لكنها تنشغل عنه كثيرًا بسبب عادات اجتماعية نسائية في الوسط الطبي مليئة بالاحتفالات واللقاءات الخيرية؛ ونهى يجد لديها الجمال والحب والحنان والجنس، ولكنها تريده أن يطلق زوجته الأولى، ثم تنجب له أيضًا، بل تدفعه إلى ممارسة عادات سيئة كالسكر والتحشيش والإهمال في عمله... وبذلك تتحول الرواية إلى إثبات مقولة الصراع الأبدي بين الزوجات في ظل هذه التعددية العبثية، كما يظهر في الفصل التاسع والأخير (الجحيم بين امرأتين)؛ ليبدو في النهاية هذا الصراع دافعًا لعبدالرحمن كي يقيم علاقة جديدة مع الممرضة (فاطمة) التي قد تصبح الزوجة الثالثة، بالأسلوب نفسه الذي كان بينه وبين نهى؛ لتنتهي الرواية بهذا المقطع، الذي يصف علاقة عبد الرحمن بزوجتيه نوف ونهى، وبالزوجة الثالثة الموعودة فاطمة؛ إضافة إلى استحضار أمه، وحضور أخته منيرة في حياته المعيشية، وهو حضور التعاسة والشقاء، والسبب تعددية الزوجات:

«اهتزت الخطوة وتعثرت.. عاطفته، عاطفة طفل يبحث عن أمه فيها السكينة والتسليم.. قدَّس عبدالرحمن ذكرى الأم في نفسه، وقدَّس «نوف» ثم نهى، أيقن الآن فقط أن أمه قد ماتت وأنها لن تعود إليه في أية امرأة.

أقبل عليها بعد القطيعة التي أطلقت عليها اسم هجر وسماها هو إخلاصًا لنهى.. أروى جسد «نوف» ليسخر من الحب ومن نهى.. ومن نفسه دون مواجهتها. أروى نوف لتبقى في عصمته وتربي أبناءها.

ولكن لن ترضى نهى بالهزيمة ولن تقارن نفسها بنوف. قررت نهى أن تطالب عبدالرحمن بطلاق «نوف»، توعدته في سرها إن رفض فإنها ستثبت له أنها بجمالها وشبابها وذكائها ستمتلكه.

أما عبدالرحمن المجنح في سماء أوهامه وحيرته وضياعه... رفع رأسه وهو يجلس في مكتبه على صوت يهمس في رقة:

- قهوتك يا دكتور!!

تطلع إليها عبد الرحمن في حب وسألها باسمًا.

- وأنت يا فاطمة أين قهوتك؟!

- لم أحضرها خوفًا من أن أثقل عليك...

«الله معك يا عبدالرحمن» رددتها منيرة في صحوتها وغفوتها. بعيون قلبها كانت تراقب عبد الرحمن، تحولت من أجله إلى روضة حب تتبخر من قلب.. حارت نبضاته خوفًا وتفكيرًا.

لقد وصلت منيرة مثله إلى مفترق الطريق..

الرحيل أم البقاء.. ولأي هدف تبقى، أتبقى لكل هذا الـــ.. عبث!!»[5].

يتضح من هذا النص، في نهاية الرواية، أن عبدالرحمن برّ بعهده، فلم يطلق نوف، حتى لا يسمح لنهى أن تكون زوجة أب لأبنائه؛ لكنه في الوقت نفسه عدد علاقاته الجنسية، ثمّ عدد زوجاته، وعاش مأساة أسرية في ظل هذا التعدد، وكادت حياته أن تنقلب رأسًا على عقب، مما يفضي إلى كون التعدد الجنسي مشكلة اجتماعية؛ لايمكن أن يستقيم فيها الوضع؛ ما دامت المرأة (نهى) تصر على ألايشاركها في عبد الرحمن امرأة أخرى، ومادامت نوف تصر على أن تتمسك بزوجها وبيتها وأسرتها، وتسعى إلى أن تربط عبدالرحمن بما تنجبه له من أبناء.

أما منيرة التي عاهدت نفسها ألا تكون زوجة ثانية، وألا تقبل أن تكون زوجة أب؛ فإنها التزمت بهذا العهد، ولم تقبل أن تكون عشيقة أو زوجة ثانية لطبيب العيون صلاح صديق عبدالرحمن، الذي كانت له أيضًا مغامرة جنسية مع نهى قبل أن ترتبط بعبدالرحمن وتتزوجه. فمنيرة وصفت هذا التعدد في ممارسة الجنس بجانبيه الشرعي وغير الشرعي عبثًا، لذلك تقرر في نهاية الرواية أن ترحل من بيت أخيها؛ لتخرج من وسط هذا العبث التعددي، خاصة في تعددية الزوجات. وقد حرصت الكاتبة على أن تجعل رؤيتها تتخذ عناوين لافتة لفصولها ، تدل بوضوح على العلاقة الجحيمية بسبب تعدد الزوجات، مثل: «آلام جديدة»، «لن أغفر لك»، «الصراع الأبدي»، «الجحيم بين امرأتين»، «مفترق الطرق».

عالجت هذه الرواية إشكالية رئيسة من إشكاليات النقد النسوي، وهي إشكالية ذكورية تعدد الزوجات، وتعدد العلاقات الجنسية للرجل، والنظر إلى شهوانية الرجل وخيانته الزوجية، باعتبارها ثقافة عبثية غير حضارية ولا إنسانية.. وهي مسلكية اجتماعية تجعل المرأة في صراع مع المرأة وفي شقاء دائم من أجل الاستحواذ على الرجل وامتلاكه، وفي هذا الوضع أيضًا إدانة للمرأة نفسها التي تقبل أن تكون امرأة أخرى أو ثالثة أو أكثر في حياة الرجل، بما في ذلك أن تكون زوجة أب بعد أن تموت الزوجة الأولى أو تطلق. وقد كانت شخصية منيرة شخصية نسوية، تمثل الكاتبة، في تصرفاتها التي لم تقبل أن تكون شخصية نسائية (كنوف ونهى)، فرفضت أن تكون حبيبة أو عشيقة لرجل متزوج، وكذلك رفضت أن تكون زوجة ثانية، وعاهدت نفسها على ألا تكون يومًا زوجة أب؛ فأوفت بوعدها!!

(2)

المرأة الضحية

رواية «غدًا أنسى» لأمل شطا

قدمت أمل شطا في روايتها «غدًا أنسى» نموذج المرأة الضحية، وجلادها هو الرجل زوجًا، وأبًا، وطامعًا في جسدها، فالنساء اللائي عانين من ظلم الرجل واضطهاده لهن ثلاث نساء رئيسات، هنّ:

1 – المرأة الجاوية «تيما» (فاطمة الزهراء): عانت من أبيها (سراج الدين)، وزوجها (السيد عبد المجيد)، والطامع في نيل جسدها (ألنتو).

2 - المرأة الهندية «برفين» (أم تيما): عانت من زوجها (سراج الدين)، والطامع في نيل جسدها (ألنتو).

3 - الفتاة السعودية «إسلام»: عانت من أبيها (السيد عبدالمجيد).

كذلك نجد في الرواية نساء أخريات عانين من ظلم الآخرين (الرجال والنساء) واضطهادهم، ولكن تركيزنا سيقتصر على ثلاث نساء، بالنظر إلى أن الرواية من بدايتها إلى نهايتها ، تركز على نموذج المرأة الضحية أو كبش الفداء، وتصوّر الرجال الظالمين في أسوأ حالات الظلم والتجني على المرأة، ومن ثم تسهم الكاتبة في إنهاء حكايات روايتها بنهايات مؤلمة للنساء؛ لكنها نهايات تنصفهن وتبرئهن وتكشف عن أخلاقهن الكريمة، في حين تنتاب الرجال خسائر كثيرة، لتكون نهاياتهم في عقاب إلهي شديد، وهذا العقاب غالبًا ما يؤكد ندمهم على ما فعلوه من إجرام بحق هؤلاء النساء المعذبات بسببهم.

إن هذا الوعي السردي النسائي تجاه كون المرأة ضحية أو كبش فداء سمة أساسية في الكتابة النسائية عمومًا، وهي كتابة تؤكد نموذج المرأة المضحية والمتوازنة في تقبل مصيرها والصبر على الأسى والظلم، وهو ظلم ناتج عن عدم أخطاء في حيوات هؤلاء النساء الجميلات؛ لأنه نابع من تعمد الظلم والشر المغروس في نفوس الرجال، بصفتهم يتعمدون ظلمهن وإيذاءهن رغم إخلاصهن وعفتهن.

«تيما» فتاة من جاوه، عاشت في أسرة ثرية، تسبب الأب (سراج الدين) في فقد أمواله بسبب إهماله في متابعة أعماله، وتوكيلها

لرفيقه الذي يعمل عنده، ثم يشاركه؛ ليستولي هذا الرفيق المجرم (ألنتو) على كل ما يملكه سراج الدين، الذي تحول إلى مدمن خمور، ومريض، يقيم مع أسرته في غرفة وحيدة (كوخ)، في حالة يرثى لها.

ثم يتزوج السيد عبدالمجيد وهو سعودي من مكة المكرمة (تيما) التي تنجب له الطفلة (إسلام)، وبعد أن يقيم في جاوه عدة سنوات، يعود بطفلته (إسلام) ابنة السنوات الثلاث خلسة إلى مكة، تاركًا أمها هناك، خوفًا من أن يلام على زواجه من خادمة، إضافة إلى أنه متزوج امرأة مكية تقيم مع ابنه الوحيد في مكة. وتتمكن تيما بعد خمسة عشر عامًا من المعاناة والآلام والاستغلال في بلادها من السفر إلى مكة ولقاء ابنتها، ثم عودتها إلى رعاية زوجها السيد عبدالمجيد، الذي غدا شيخًا، مشلولًا، نادمًا على ما فعله بها، طالبًا منها أن تعفو عنه وتسامحه؛ لتنتهي الرواية بوعدها له أن تخبره قصتها وتسامحه غدًا، ومن هذه النهاية تأخذ الرواية اسمها (غدًا أنسى)؛ حيث تنتهي الرواية بهذا الحوار بينهما:

- «تيما.. أرجوك ..قولي أنك قد نسيت.. قولي أنك قد سامحت.. قولي أنك قد غفرت ليطمئن قلبي.

ونظرت إليه المرأة نظرة طويلة عاتبة، وقالت بصوت حزين:

- غدا يا سيدي ..غدا أنسى .. غدا سأغفر لك.

واحتضن الرجل يديها برفق .. وقبلهما..

وانسابت دموعه في صمت..»[(6)].

لقي السيد عبدالمجيد العقاب الإلهي منذ أن ترك زوجته (تيما) في جاوه؛ لأنها صارت في وضع خادمة مضطهدة بعد أن فقد والدها ثروته، ولأنه متزوج ولديه ابن؛ لذلك فقد ابنه في حادث سيارة يوم عودته إلى مكة، وكذلك فقد زوجته المكية، وأصابه الشلل، وخسر كثيرًا من أقربائه وأصدقائه، وكلّ خدمه، وصار يعيش في عزلة كأنه في قبر؛ حتى ابنته التي كانت تحبه، لم يحبها أو يظهر لها الحنان يومًا، إضافة إلى أنه كذب عليها عندما أخبرها أنّ أمها ماتت؛ لتعيش هذه الفتاة خمسة عشر عامًا في غربة ويتم وعدم اهتمامه بها، إن لم يكن قد كرهها، فكأنها في بيت والدها لا تختلف كثيرًا عن أبناء خدمه، فهو كما تصوره بعد أن جاءت أمها إليها في مكة في عظمته وقساوته ، يخيف ولا يخاف حتى من خالقه: «هذا هو السيد عبدالمجيد، الرجل العظيم، الذي يحترمه الجميع، ويخافه الجميع، وهو لا يخاف أحدًا ولا يهاب أحدًا. آه يا إسلام... إن أباك لم يخف حتى من الله، لم يخف حتى من خالقه»(7)؛ لهذا ولّد فيها هذا الأب الغربة والحزن والضياع، ولم يهتم بها إلا بعد أن مرض وأصيب بالشلل؛ ففي مرضه يحتاج إليها؛ لتخدمه وترعاه، فظهر حنانه حينئذ بصفته أبًا حنونًا، تقول: «من يومها أصبح لي أب حقيقي.. يحبني، ويشتاق لرؤيتي، ويسأل عني، ويأنس لوجودي، ويضمني أحيانًا إلى صدره»(8).

فالفتاة (إسلام) تعد ضحية لهذا الأب القاسي الظالم، وهو إن أظهر حبه وحنانه لها؛ فيكمن السبب في ضعفه ومرضه، وحاجته إلى حبها وحنانها؛ هذا ما تتصوره في حوارها الداخلي عن علاقته بها: «لقد أحببتني عندما أصبحت في حاجة إلى حبي، وتقربت مني

عندما أصبحت في حاجة إلى قربي منك، وأعطيتني لتأخذ مني بقدر ما أعطيت»[9]، لكنها تمتلك في النهاية قوتها وحياتها الكريمة، بعد أن تعود أمها إليها، وكذلك بعد أن تتزوج ابن عمها هشام الذي أحبها، ثم تسافر معه هي وأبناؤها لإكمال تعليمه في الغرب.

صحيح أن المرأة ضحية للرجل، ظلمها، وعذبها، واضطهدها، وجعلها ضحيته الأولى؛ وهو يمتلك كل قواه العقلية والجسدية،فكان يعيش ملكًا بين أصحابه؛فالسيد عبدالرحمن «كان من يراه وهو في جلسته هذه، يظن أن هارون الرشيد، قد بعث إلى هذا العصر مرة أخرى»[10]، لكنه في المحصلة غدا ضحية لأعماله الشريرة، بانتقام الله منه؛ فيعبر السيد عبد المجيد عن هذا الانتقام بقوله: «إنها النهاية يا عبدالمجيد.. إنها النهاية. لقد كتب عليك أن تعيش باقي أيام عمرك في هذا القبر الموحش، وحدة قاتلة.. وموتًا بطيئًا. إنه انتقام الله.. لقد تجبرت كثيرًا، وظلمت كثيرًا، ونسيت أن الله يراك (...) تماديت في ظلمي، وتماديت في قسوتي، ولم يستيقظ ضميري.. لم يستيقظ وها هي النتيجة (...) ذليلًا.. كسيحًا.. محطم النفس»[11]. فهذه النهاية تكشف عن عمق الوعي النسوي تجاه النهاية المأساوية لمن يظلمون النساء؛ لأن الله تعالى يمهل ولايهمل.

أما المرأة الهندية «برفين» زوجة سراج الدين، وأم تيما؛ فهي امرأة جميلة ، مخلصة لزوجها وأسرتها؛ لكن شريك زوجها في العمل ورفيقه «ألنتو» حاول اغتصابها، ثم اتهمها بشرفها؛ ليعاقبها زوجها بالتنكيل والطرد، ثم تموت بسبب ما فعله هذا الزوج بها، وقد أدمن الخمر، وسيطر عليه «ألنتو»؛ ليكتشف هذا الزوج أنّ

زوجته بريئة، لكن هذا الاكتشاف يجيء بعد أن يخسر ماله وبيته، ثم يعيش مريضًا حتى وفاته، نادمًا على كل ما فعله بها وبابنته التي تحولت إلى خادمة بلا أجر في مقهى أبيها الذي نهبه المجرم «ألنتو»، ولم يكتف هذا الأخير بما فعله من إجرام بالزوجة؛ فإنه صار يراود ابنتها، خاصة بعد أن تركها زوجها (السيد عبدالمجيد)، وسرق ألنتو مالها الذي وضعته أمانة عنده؛ كي توفر ثمن السفر إلى مكة؛ ثم تدعو عليه، فيُحرق بالنار في أثناء دعائها؛ لتتهم بالسحر؛ فتهرب من البلدة. ولكنه (ألنتو) بعد أن ينجو من الموت بسبب حرقه بنار المصباح بعد دعائها، يعيد إليها مالها؛ فتتمكن من السفر إلى مكة. وبذلك ظلم هذا الشخص امرأتين، واتهمهما في شرفهما وأخلاقهما زورًا وبهتانًا؛ ثم كانت النتيجة أن استجاب الله لدعاء تيما، فحرقه بالنار؛ لتكون نهايته مشوهًا، وتائبًا!!

إن فكرة المرأة الضحية الأولى للرجل تحضر بوعي نسوي لافت في هذه الرواية وغيرها، وهي إشكالية تبرز في كثير من الروايات النسائية إن لم يكن كلها. ولعلّ منبع هذا الظلم والتجبر والوحشية في شخصية الرجل تجاه المرأة يعود إلى شهوانيته وشكوكه، ومايمارسه من منكرات كالسكر والعربدة، في حين تمثل المرأة الطيبة الجميلة الشريفة المخلصة في أسرتها وبيتها ضحية بامتياز، لأنها لا تمتلك أظافر اللبؤة، ومكر الثعلب، وألاعيب الشيطان؛ لهذا كانت مسيرة نساء الرواية ضحايا مدمرات، وإن عدن قانعات بممارسة الخير مع رجالهن في أوضاع مرضهم وضعفهم، فهذا يشير إلى أنهن خيرات؛ يقدمن الواجب على أية نزوات شخصية أو مرضية في علاقات غير شريفة!!

(3)
حب الأنثى
رواية «عفوًا يا آدم» لصفية عنبر

نشرت صفية عنبر روايتها «عفوًا يا آدم» في عام (1986م)، وتعد هذه الرواية أنضج رواياتها وأهمها في المستوى الفني؛ فهي رواية تخلو من كثرة الأخطاء اللغوية التي نجدها بكثرة في رواياتها الأخرى، يضاف إلى ذلك أن هذه الرواية حظيت بمقدمة مهمة كتبها الدكتور عبدالعزيز شرف، وبخاتمة كتبها الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي. وقد أحال أولهما (عبدالعزيز شرف) هذه الرواية على الأدب النسائي، وإن اختلف مع هذه المقولة المبالغ فيها بحسب رأيه، مؤكدًا وجود خصوصية نسائية أو سمات فنية لهذه الكتابة النسائية، يقول: «(عفوًا يا آدم) عمل أدبي نسائي معنًى ومبنًى، على الرغم من اعتقادي بأن مقولة (الأدب النسائي) مقولة مبالغ فيها، تأسيسًا على أن الأدب هو الأدب، سواء أكان مبدعه رجلاً أم امرأة، فهو تعبير عن التجارب الإنسانية، ولكننا اليوم في هذا العمل الأدبي للأديبة (صفية عبدالحميد عنبر)، نقف أمام موضوع (نسائي)، نسجته الكاتبة بقلم (نسائي)، يجيد رصف الكلمات، وابتكار التعبيرات الشفافة، التي تشي بالمعنى، في رقة وعذوبة، هما من سمات حواء في كل العصور»[12]. أما محمد خفاجي في كلمته (أما بعد...) في نهاية الرواية، فقد أحال هذه الرواية على قصص العذريين التي تشبه قصص الأساطير، ومن ثمّ صنفها على أنها أطياف سيرة ذاتية، يقول: «إن القصة التي كتبتها الأديبة العربية الموهوبة صفية عبدالحميد عنبر.. هي قصة حياة طويلة تمثلت

فيها كل أطياف حياة رائعة سعيدة عاشتها الكاتبة العربية وقرينها الأستاذ عبدالعزيز المنصور التركي البطل العربي الأسطوري الخالد، الذي عاش حياة كلها البطولة والنبل والمروءة والأريحية العربية التالدة.. ملاك في صورة إنسان..»[13].

يتشكل الوعي النسوي في هذه الرواية في سياق العلاقة العاطفية التي تهيمن على الرواية بدءًا من عنوانها إلى نهايتها؛ فتكاد هذه الرواية أن تكون في مجملها حوارًا بين شخصيتين معذبتين (صفاء وباسم)، حيث تستمد العلاقة بينهما مكوناتها الثقافية الواعية من تلك العلاقة الأولى بين الأم الأولى والأب الأول (حواء وآدم)؛ وبهذا التصور الإشكالي نفسر إستراتيجية العنوان (عفوًا يا آدم) في كونها تعبيرًا عن فشل العلاقة العاطفية؛ كما فشلت قصص العشاق العذريين، عبر التاريخ الثقافي العربي، وانتهت هذه القصص بنهايات حزينة مؤلمة، وغالبًا ما يكون الرجل هو السبب في هذا الفشل الذريع، إذ يكون تصرفه أقل مما ينبغي في هذه العلاقة ، التي تجعلها المرأة كلّ حياتها، وتحرص على أن تتشكل شخصيتها كليًا في ضوئها؛ لتجد نفسها - في المحصلة - ضحية للرجل؛ أي إنها في واد والرجل الذي يشاركها هذه العلاقة في واد آخر؛ وهي المرأة الواعية التي غدت ترفض أن تكون جارية في حظيرة باسم أو غيره، عندما يرث الرجل ميراث هارون الرشيد، الذي صورته «ألف ليلة وليلة» على أن علاقته بالنساء هي علاقة امتلاكهن جواري، بزواج أو بتسرية، فهي عندما تستنجد بباسم الذي أحبته، وجعلته كل حياتها، وهو الفنان المبدع، الذي يفترض به ألا يقبل بدور هارون الرشيد له ولغيره، فتخبره عن تقدم مديرها في العمل (الأستاذ

عادل) لخطبتها من منظور أنها ستكون الزوجة والشريكة لحياته، فتدرك بوعيها هذه الأكذوبة التي يعلنها الرجل، وما أن يتم له مايريد، حتى تصبح الزوجة مجرد مملوكة، تقول في مكالمة هاتفية مع باسم، لم تسمع لها ردًا، أو في مناجاة داخلية: «هل تعلم يا باسم أن الأستاذ عادل يريد امتلاكي، ويقول إنه يريدني زوجة وشريكة لحياته؟ ألا ترى أنه يريد أن يعيدني إلى حظيرة هارون الرشيد بهذه الأكذوبة؟ ما رأيك يا باسم..؟ هل انتهت الحقيقة الوحيدة بيننا؟ هل انتهى حبنا؟أترضى أن يمتلكني أي رجل كما يمتلك أية قطعة أثاث في بيته ؟ أترضى لي هذه النهاية؟»[14].

لا توجد في هذه العلاقة العاطفية أية قيود تجعل المرأة (صفاء) سلبية تجاه الآخر، كما أنّ الرجل (باسم) نفسه لديه القدرة على أن يخوض هذه التجربة بما يمتلكه من الحرية الكاملة في الوصول بهذه العلاقة إلى ذروتها كما عوده المجتمع على ذلك، وهي الزواج؛ لأن القرار بيده لا بيد المرأة في المنظور الشرقي لأي علاقة بين الرجل والمرأة.. وإذا استطاعت صفاء أن توفر الظروف المناسبة للقائها بباسم، بما في ذلك السفر إلى الخارج والإقامة بالفنادق، والتحرر من القيود الثقافية والاجتماعية التقليدية، دون أن تفرط بجسدها في علاقة غير شرعية، مع الإيغال في العلاقة الرومانسية لهذا الحب؛ فإنها في الوقت نفسه، لا تقبل في منظورها الواعي أن تكون ضحية سلبية، تجرجر أذيال الهزيمة بسبب تفريطها بكرامتها أو جسدها أو إنسانيتها؛ فهي قوية واعية متماسكة تدرك أنها تحب إلى منتهى الحب، وفي الوقت نفسها لا تقبل من باسم شريكها في هذه العلاقة أقل مما تسهم به في إنجاح علاقتهما؛ لذلك كان منظورها، وهي

الراوية لهذه الرواية، يؤكد منذ البداية على إنسانية هذه العلاقة وحريتها، فجاءت بداية الرواية متوجة بهذه المقولة: «قبل أن نبدأ.. إنّ علاقة الرجل بالمرأة تستمر بصور مختلفة طوال مراحل حياتها، لكن هذا لا يمنعها من أن تكون نسيجًا متفردًا له عقل وروح وجسد، وليست سائلاً تجبره قوانين الطبيعة على التشكل بشكل الإناء الذي يحاصره!»[15].

في هذا التصور، نتفهم منظور المرأة ووعيها تجاه علاقتها بالآخر، وكيف اتخذت هذه العلاقة جانبًا طبيعيًا، بدءًا من تعارفهما، وانتهاء بقطع هذه العلاقة؛ نتيجة لعدم التوازن بين طرفيها؛ فالمرأة تنظر إلى هذه العلاقة بصفتها علاقة مثالية أو ينبغي أن تكون مثالية في حراكها كله، والرجل ينظر إليها من منظور واقعية الحياة وتقلباتها، بما في ذلك أنه من الناحية العاطفية «النفعية» لا يكتفي بامرأة واحدة؛ تظلله بحبها وعواطفها، ومن ثمّ فهو غير صادق في حبه؛ فهو عندما يقول لها أحبك، تشعر بأنه غير صادق في هذا الحب، كي تخلص له مدى حياته، بل إنه لا يصدق في هذا الحب مدة دقيقة واحدة كما تتمنى، فتصف حالها معه على هذا النحو، وقد أفاقت من شرودها: «أفقت منه على صوته، وهو يقول لي: أحبك يا صفاء!.. فوجدت عيني تخاطبه في صمت وهي تقول: ليتك تصدق في حبك لي دقيقة واحدة، حتى أصدق في حبي لك بقية عمري»[16]، وتعلن له مشاعرها الدفاقة، عندما سألها إن كانت تحبه كما يحبها، فتجيبه بقولها: «أحببتك بكل جوارحي.. أحببتك حبًا لا تحتويه الكرة الأرضية.. وسوف أتحدى بحبك الزمان والمكان.. وسأخلص لك مادام صدري يعلو ويهبط»[17].

هذا الحب الكبير، وهذا الإخلاص فيه هو السمة التي تتميز بها بطلة الرواية وراوية أحداثها (صفاء)؛ ولها من اسمها النقاء والصفاء والإخلاص، لكن الآخر (باسم)، الذي يكتسب اسمه من مظهره الكائن في ابتسامة، ربما لا تكشف كثيرًا عن جوهره الذي لازال ذكوريًا غامضًا مضطربًا، لا يحدد موقفًا جذريًا تجاه هذا الحب الكبير لدى صفاء، إلى درجة أنها تقبل أن تكون ملكه وحده وحبه الأزلي وحده؛ لأنها وجدت نفسها في هذا الحب تمتلك هويتها وإنسانيتها؛ كما يتضح ذلك في خطابها هذا، حيث تقول: «فقبلك كنت إنسانة بلا هوية، بلا بطاقة شخصية، كنت «أ» معوجة.. و«نون» ضائعة بين السطور.. و«ثاء» تائهة في دنيا «الحريم» التي كان يستمتع بها «هارون الرشيد»، وبعد أن أحببتك تجمعت حروفي وأصبحت أنثى.. إنني لا أريد أن أكون لرجل غيرك.. بل ملكك وحدك»[18].

سيطول الحديث بنا، وستكثر الاقتباسات التي تمتلئ بها الرواية، وهي تعبر عن التحول الكبير في الحب الجديد، الذي تشعر به (صفاء) في هذه العلاقة العاطفية التي تحولت من مجرد إعجاب إلى حياة كاملة، أو هوية حقيقية تؤكد حرية المرأة، وسلامة اختيارها، وقدرتها على أن تصنع مستقبلها بيدها في ارتباطها بشريك حياتها الذي اختارته عاطفيًا ليكون حبها الوحيد ومستقبلها الأزلي، وهي تعيش حاضر حبها وكأنها تعيش جنتها الموعودة بها!

ولكنَّ هناك خوفًا دائمًا يراودها وشكًا حقيقيًا يسيطر عليها، تجاه نجاح هذه العلاقة أو هذا المخاض العشقي الجديد؛ ليس منبع هذا الخوف أو الشك ذاتها، بقدر كونه منبعثًا من الآخر الرجل/ باسم؛ لذلك تعبر عن قلقها وإحساسها، بقولها: «إنني أحس في

عمق نفسي بمخاض جديد، لكنني لا أدري هل سيلد ربيعًا؟ أم أنه عليَّ أن أحرق حبي قبل أن أحترق به؟»[19]. بالنظر إلى أنها في حال احتراقها بهذا الحب، ستكون ضحية بامتياز لأي خطأ يرتكبه الرجل (باسم)؛ فهي في إحدى درجات قلقلها لا تعرف جيدًا إن كان يحبها، أوإن كان لا يستطيع أن يستغني عنها كما هو حالها تجاهه؛ إذ إنها هنا لا تستبعد أن تكون في حياته سرابًا: «قفزت إلى ذهني آلاف الأسئلة وأنا أعبر الشارع.. سيسافر باسم غدًا، ويعود إلى أسرته وأعود إلى وحدتي. هل أنا حقيقة في حياته أم سراب؟ هل أنا بهجة في نفسه أم عذاب؟ ليتني أستطيع أن أعرف هل يفتقدني باسم عندما أكون بعيدة عنه أو أنه يعتبرها إجازة مني؟»[20].

ثم تبدأ شكوكها تتحقق في كشف جوهره الفاسد، وتعرية داخله الذكوري؛ إذ إنه صار يفتعل الخلافات معها، ويؤنبها على كل صغيرة وكبيرة.. ثم تكتشف أيضًا أنه رجل شرقي يبيح لنفسه ما يحرمه على امرأته؛ بل إنه كغيره من الرجال الذين يعتقدون أنّ حواء هي التي أخرجت آدم من الجنة، وأنها حليفة الشيطان، وأنه لا يؤمن بأن المرأة مساوية للرجل في الحقوق والواجبات، والطامة الكبرى أنها تكتشف أن ما بينهما من حب هو حب من طرف واحد، وهو حبها له، تقول: «لقد تغير باسم كثيرًا، ويحاول أن يخفي هذا التغير، ولكن المرء قد يستطيع تمثيل كل الأدوار باقتدار إلا أن يمثل دور المحب.. ألم أقل لك يا باسم إن حبًا من طرف واحد لن يتمكن من الاستمرار، وقد صدقت نبوءتي»[21].

وبذلك تكون النتيجة الحتمية في المنظور السردي النسوي (الراوية صفاء)، هي أن الرجل كاذب، ولا تصل أو تنجح في حياته

إلا المرأة الكاذبة مثله؛ ومن ثمّ لا يمكن لامرأة صادقة (صفاء) أن تستمر في هذا الحب، أو في التسامح تجاه أعذاره الكاذبة، فتقرر حينئذ أنها حواء المسكينة، عندما تهدر حياتها في حب كاذب يصدر من طرف واحد، مع رجل كاذب؛ فتعلن هذه الحقيقة قبيل انتهاء علاقتهما العاطفية، مختزلة مأساة حواء منذ الأزل، فتقول: «مسكينة حواء منذ الأزل.. هي مهضومة الحق مع آدم، إن أعطت رخصت، وإن منعت اتهمها بأنها لا تحبه، ولكن في كلتا الحالتين لا تنجح إلا المرأة التي تكذب على الرجل وتلعب بعواطفه، لأنها تتعامل معه بطبيعته.. أجل هذا هو الرجل الذي صبغ حياة المرأة باللون الأرجواني، ثم راح يتهمها ورائحة الدم تكاد تفوح من ثورته بأنها لاتفهمه ولن تفهمه، وأنها سر شقائه في هذه الحياة»[22].

في ضوء ما سبق، تبدو نتيجة العلاقة في هذا الحب منطقية، وضرورية، حيث تنتصر كرامة المرأة على حبها، ولأن العيب كان في باسم ، فإن محاولاته المتأخرة لعودة العلاقة بينهما، إلى درجة حرصه على الارتباط في الزواج بينهما؛ لكن صفاء ترفض كل عروضه، بعد القطيعة بينهما مدة عامين، كان السبب فيها يعود إلى باسم، وحينئذ تقرر أن كرامتها هي الأساس، فتقول له مغلقة أي باب يفتح على إعادة هذه العلاقة: «عليك أن تتذكر دائمًا يا باسم أنّ إنسانًا بلا كرامة، لا يستطيع أن يحب.. ولهذا قررت أن أحتفظ بكرامتي وحبي في آن واحد، قررت أن أبتعد عنك..»[23].

وبذلك يتجلى الموقف الإيديولوجي النسوي، الذي يحرر المرأة من أية التزامات عاطفية تجاه الرجل السلبي، بعد أن يقصر في إنتاج هذه العلاقة ؛ فيقطعها، ويبتعد عن حبيبته، ويكذب عليها...،

ثم يعود إلى حبيبته الأولى، وكأنها تنتظره ؛ لتدوس على كرامتها، وتحقق له رغباته أو شهواته، التي يغلفها بألفاظ الندم والحب؛ وهو - في المحصلة - ليس بأكثر من رجل شرقي يريد المرأة جارية لا أكثر من ذلك...هنا تعلن صفاء بأنها لن تقبل بهذا الدور ، حتى لو كان في بلاط هارون الرشيد نفسه، تقول لباسم: «فأنا أعترف أنني في البداية أحببت باسم «الكاتب» حقًا، لكنني سرعان ما أحببت باسم الرجل بكل إرادتي، وأصبحت لا أشعر بأنوثتي إلا وأنا معه، وأنت أيضًا أحببتني، لكن سرعان ما ظهرت لك أنياب الرجل الشرقي الذي يأبى إلا أن يكون الرشيد في زمانه، فعفوًا يا باسم لأنني أرفض أن أكون جارية حتى في بلاط الرشيد..»(24).

هذا هو الحب النسائي الجديد الذي تؤكده هذه الكتابة النسائية ذات الوعي النسوي، وهو الحب الذي ترفض فيه الفتاة أن تكون جارية في حياة أي رجل ، حتى لو كان هذا الرجل يمتلك قصور هارون الرشيد ، بحسب المنظور النسائي في هذه الرواية.

(4)

عمل المرأة ومساواتها بالرجل
رواية «أَضَيَاعٌ والنورُ يُبهرُ؟!» لصفية بغدادي

تنطلق رواية (أضياع والنور يبهر؟!) لصفية بغدادي، من ثنائية اجتماعية: أولاها: ضياع المرأة في المجتمع في ظل التعلق بالثقافة الأجنبية عادات وتقاليد، مع التقيد بثقافة العيب الاجتماعي؛ لتغدو الفتاة سافرة، تعتز بلغة غير لغتها، وتتصرف

تصرفات غير أخلاقية في الحب والعلاقات غير الشرعية.. وثانيتها ماثلة في (النور يبهر)، وهو نور المحرّم الذي يطلب من المرأة أن تلتزم بالمحرمات؛ فتعتز بإسلامها،وأسرتها، ولغتها، وثقافتها، وبناء شخصيتها العربية، وتمجيد عملها في البيت، والحفاظ على عفتها وشرفها بحجابها الكامل، وعدم الانجرار وراء الموضة، والتبرج، والاختلاط، والإباحية، والتبذير، وتحديد النسل.. إلخ.

هذه رواية أفكار؛ لذلك تحولت كلها إلى العرض بأسلوب الحوار الممتد بين طالبات المرحلة الثانوية، مع وجود شخصيات أخرى كالمعلمة، والأم، والأب.. ويكون الحوار عادة في سياق توضيح الفرق بين الثقافتين المتناقضتين: الثقافة العربية - الإسلامية من جهة، والثقافة الغربية المناقضة للأولى من جهة أخرى؛ لذلك تجعل الثقافة الغربية الشخصيات المؤمنة بهذه الثقافة تعاني من الضياع والغربة، وهو الجزء الأول من العنوان (أضياع؟!)، في حين تؤكد الثقافة العربية الإسلامية (النور يبهر) أن من يلتزم بها فإنه سيعيش في الأمن والسلام والتوازن والقناعة؛ من هنا يجيء اسم الرواية دالاً في سياق كونه سؤالاً تعجبيًا: «أضياعٌ والنور يبهر؟!»؛ فالضياع لمن يعيش المعيشة الغربية في وقت يكون فيه نور الإسلام باهرًا!!

سنشير إلى بعض الإشكاليات في مستوى المقارنة بين الثقافتين في سياقي العمل والمساواة، واستبعاد كثير من السلوكيات الإسلامية التي تندرج ضمن ثقافة الحرام، وتكون وظيفتها الحفاظ على المرأة، بصفتها جوهرة الأسرة والمجتمع؛ فلا خلاف من الناحية الشرعية في هذا التوجه الديني الإسلامي؛ رغم كون الكاتبة تبالغ

أحيانًا في التوجه إلى الشواهد الفقهية المتشددة في تعريف بعض سلوكيات المرأة؛ كأن تعد كشف الوجه من المحرمات، حيث تقول الأم بعد نقاش طويل للحجاب: «كنا أثبتنا بالأدلة أن الحجاب الأصلي – وهو ستر الوجه – هو أصل من أصول الدين، وأن الإسلام لم يرغب عنه. إذًا كيف يكون تطبيقه رجعية»؟[25]، وهذا رد على الثقافة الغربية ومن آمن بها، التي تعد حجاب المرأة المسلمة رجعية وتخلفًا، ولاخلاف في ذلك، لكن أن تعد الكاتبة كشف الوجه محرمًا في الشرع، فهذه مسألة خلافية بين الفقهاء.

نرى شخصية المرأة السلبية في سياق تمردها على قوانين خلقها أنثى؛ وهو التمرد الذي يحولها إلى ذكر، فتمارس أدوار الذكور الذين «خدعوها وأخرجوها من جنتها الهادئة الوديعة إلى جحيم تصطلي بناره، لم تهيأ لمصارعته صراعًا غير متكافئ، لتخرج أخيرًا من هذا المعترك محترقة مهترئة قد فقدت الكثير الكثير من غالي كنوزها التي وهبها الله إياها، تخرج معفرة ضعيفة عديمة المقاومة ، وفي يدها لقمة قذرة منتنة لا تغني ولا تسمن، أخذتها من تحت أقدام الوحوش الكاسرة الذين يغص بهم الجحيم، ولم يتركوا لها هذه اللقمة القذرة إلا بعد أن نهش كل منهم ما شاء أن ينهش وما طاب له النهش في هذه المخلوقة الضعيفة المنزوعة السلاح»[26]. وهذه صورة المرأة الغربية ومن شابهها من المسلمات أو غيرهن في المنظور السردي النسائي في هذه الرواية.

وفي هذا السياق، تخرج المرأة بثلاث صور حالكة لا تبشر بخير، عندما تتمرد على قوانين الخالق في الكون في التمرد على أنوثتها والاتجاه إلى الذكورة ، وفي عملها الذي لم تخلق له: المرأة المغلوبة

وهي الفريسة السهلة لكل صياد، داستها الوحوش الذكورية بالذل والهوان والاستغلال؛ حتى صارت زبالة المجتمع. والمرأة التي لم تأكل من تحت الأرجل؛ فأخذت من الثعلب مكره، ومن اللبوة قسوتها، ومن الذئب خبثه؛ فهي خلابة المظهر خبيثة الباطن؛ تسخر قواها الشريرة لمحو الفضيلة ومحاربة الخير، ثم تطؤها وحوش الجحيم، فتمزقها؛ لتكتب سيرتها بحبر أسود. والثالثة الأخيرة، هي التي تسابق الوحوش، فتتجرد من أنوثتها مسلحة بمواهبها وعقلها؛ ثم تصحو على واقعها المؤلم وغربتها بين بنات جنسها، فتدرك أن الأبواب كلها مغلقة أمامها عندما تقرر أن تعود إلى أصلها الأنثوي؛ فتلازمها غربتها(27).

وهذه الصور الثلاث السلبية يقابلها صورة رابعة، هي صورة المرأة المسلمة في منزلها، وهي التي تلتزم بالعمل في بيتها وأسرتها، تقول بطلة الرواية نسيبة في وصف هذه المرأة الإيجابية: «أما المرأة العاملة في المنزل، وهذه هي التي يجب أن يطلق عليها لفظ عاملة؛ لأنها حقًا تعمل في حقل هو أهم حقول العمل على الإطلاق .. تعمل بصمت دون أن يشعر بها أحد أو أن تترقى في درجات وظيفتها، ولكنها أخيرًا تخرج من معترك الحياة، وبين يديها عدة أفراد بنتهم بصمت وأنتجتهم بعد عشرات السنين؛ ليكونوا امتدادًا لعنصر البشر (...) إن أهم وظيفة في الوجود هي وظيفة المنزل للمرأة المتعلمة بجانب مقدرتها على تصريف أمور المنزل وتهيئته ليكون محضنًا صالحًا لجيل الأبناء..»(28). وتعد هذه الفكرة خلاصة الرواية في الحوار بين النساء في مسألة عملهن؛ ليكون عملهن في أسرتهن هو الأساس، وعندما تخرج المرأة إلى العمل المنافس للرجل، فلا شك

أنها ستكون ضحية للاستغلال والتشييء والابتذال، كما يتضح في هذا المنظور الإسلامي المؤدلج.

الفكرة الأخرى المهمة في هذه الرواية، بعد فكرة ذكورية المرأة وعملهاخارج البيت وداخله، هي فكرة عدم المساواة بين الرجل والمـرأة في الحقوق والـواجبـات، والتمييز بينهما في السلوكيات الاجتماعية المقرَّة في قوانين العيب البشرية، سواءً أكانت سلوكيات الحرام أم العيب؛فمريم تتحدث عن سلوكيات التحيز والظلم التي تمارسها الأسرة والمجتمع بحق أبنائها وبناتها؛ حيث تطبق قوانين الحرام والعيب على المرأة ،ويستثنى منها الرجل، تقول مريم: «منذ كنت طفلة صغيرة شُدد عليّ في أمر اللباس.. عيب يا بنت.. لا يصح يا بنت.. ماذا يقول الناس عنك يا بنت.. ويرتدي أخي الشورت في نفس الوقت وليس من معارض ولا ممانع حتى توجيهاتهم لم تكن مرتبطة بالحلال والحرام»(29). فالأسرة هنا، ومن ثم المجتمع يحللون للذكور ما يحرمونه على النساء؛ مع أنه محرم على الجميع؛ وكأنّ الناس عادوا في مسلكيات العيب إلى الجاهلية، تقول مريم أيضًا: «رجل يحل له ما لا يحل لكِ... يا سبحان الله!... يا سبحان الله... يعتقدون أن الحرام لهن والحلال لهم ... يا سبحان الله كيف عاد الناس إلى زمن الجاهلية... يا سبحان الله كيف استطاعوا أن يمحوا من أذهانهم آيات القرآن الآمرة للرجال بالعفة والطهر وغض البصر سواء بسواء كالنساء...»(30). فهذه الرؤية نسوية في إدانة الواقع الاجتماعي الأبوي الذكوري، الذي لا يدين الرجل كما يدين المرأة، عندما يمارسا الخطأ نفسه.

في هذا السياق الاجتماعي المنحاز للرجال وتمييزهم على النساء، تغدو المرأة في أي خطأ اجتماعي هي وحدها الضحية، فما يرتكبه الرجال من الحرام لا يضيرهم في ظل عادات وتقاليد ذكورية مهيمنة، تجعل المجتمع ينظر إلى المرأة بصفتها الخاسر الوحيد، فيما لو كان للرجل تجربة جنسية غير شرعية معها؛ فهو بعد أن ينال منها مراده، تصبح المرأة هي الضحية الوحيدة؛ «فالرجل ذئب غدار يسعى لينال ما ليس له ، يبذل كل وسيلة حتى التذلل والبذل حتى ينال ما يريد؛ فإذا به ينقلب وحشًا كاسرًا لا رحمة في قلبه ولا شفقة، يتعامل مع ضحيته كأنه السيد الوقور الشريف، وكأنها بدت وقد تجمعت عليها خطايا كل البشر، فيخاف على مستقبله معها إذا حاول أحدهم أن يحرك فيه الإنسانية فيعرض عليه مشاركة ضحيته في المسؤولية والاقتران بها (...) كأنه تحول إلى كل الحقد والاحتقار.. يرفسها بأقدام أنانيته، ويطبع على مستقبلها ببصماته السوداء، فيكون المستقبل ظلامًا لا بصيص فيه، قائلاً من كانت لها تجربة معي أخاف أن تكون لها تجربة فيما بعد مع غيري. ويمضي وكأنه هو الشريف الطاهر رافعًا رأسه بين الأنام... لا خوف ولاأنين فالضمير ميت وليس نائمًا.. يتركها ويمضي تغوص في الوحل وحدها حتى الأعماق، والكل يدري ما المصير، فها هو المجتمع والكل شمر عن السواعد، وها هم تحلقوا حول الضحية الوحيدة... هذا يمسك والثاني يقطع. الكل في أجمل صورة من التعاون فهذا فرد طالح يجب بتره من جسم المجتمع، ثم هاهم ينفضون أيديهم من دم الضحية، ويفتحون أذرعهم استقبالاً للمنتصر الشريف الطاهر، ويفسحون له مكانًا في الصف، فيشغل مكانه، وكأن شيئًا لم يكن...

حتى ولا كلمة عتاب أو إحساس بندم... وهو في أحضانهم في وسط الصف... يبحث له عن فريسة أخرى من بنات المجتمع الذي فتح له ذراعيه بالترحيب والتبجيل؛ حتى تقع الفريسة فيلتفون حولها ويتركونه منتصرًا، وهكذا حتى يشيب أو يتوب، وعلى كل حال هم يفتحون له الأذرع ؛ فهذا فرد صالح، ولا يستغنى عنه مهما فعل، فهو كالنهار يمضي طاهرًا لا تدنسه آثام البشر»[31]. هنا ندرك الرؤية المتقدمة تجاه إدانة الرجال الذين يستغلون المرأة في علاقات جنسية غير شرعية تحت سقف الحب أو غيره، ثم تغدو المرأة ضحية لهم وللمجتمع بامتياز، فالمنظومة الاجتماعية منحازة للرجال في موازاة السيف المسلط على رقاب النساء!! إذ إن مبدأ المساواة بين الرجال والنساء هو أحد المبادئ المهمة في التشريع الإسلامي، ولكن مايحدث في الواقع الذي تهيمن عليه العادات والتقاليد عكس ذلك تمامًا، حيث تكون للرجل حرية مطلقة في أن يعيش حياته كما يشاء، وتفرض في المقابل الأعراف والتقاليد الجائرة على النساء.

في المحصلة، يمكن أن نستخلص الفكرة العامة التي تريد هذه الرواية أن تنتجها بالنسبة إلى عمل المرأة ودورها في الحياة، وهي فكرة أن دور المرأة الأول يكون في منزلها، وحتى عندما تخرج إلى العمل خارج المنزل؛ فإن عليها أن تجعل دورها الرئيس في بناء أسرتها وتربية أبنائها، ورعاية زوجها، وهذا يعني أن المرأة التي تعلق شهادتها في المطبخ، هي المرأة التي لا يستفاد من علمها في تنشئة أبنائها، تقول نسيبة في هذا الشأن: «هذه السيدة يا أخواتي هي التي علقت شهادتها في المطبخ؛ لأنهالم تستفد منها في تربية أولادها ومعاملة شريك حياتها وبناء صرح أمتها من خلال اللبنة

الصغيرة.. ألا وهي الأسرة»[32]، وهذا يعني أنّ أهم وظيفة للمرأة المتعلمة في الوجود هي وظيفة المنزل أولًا وأخيرًا، في منظور الوعي السردي النسائي في هذه الرواية؛ ومن ثمّ يكون الضياع في غير هذا التوجه؛ لذلك تعلن مريم مراجعتها لنفسها وتصرفاتها، والتزامها بدينها بصفتها فتاة مسلمة مؤمنة؛ يغدو شعارها «عظ الناس بعملك»[33]، والعمل هنا يعني العمل الوظيفي خارج البيت وداخله، والسلوك الاجتماعي الأخلاقي في الممارسات المعيشية، وتجنب العلاقات غير الشرعية، وبهرجة «الموضة»..

(5)

غربة الأنثى الأسرية

رواية «ذكريات امرأة» لعهد عناني

تعد رواية «ذكريات امرأة» لعهد عناني، رواية قصيرة جدًا (47ص)؛ لذلك كان عنوانها الداخلي «قصة قصيرة مع ذكريات امرأة»، وهي تقدم لنا ذكريات امرأة بلسان الراوية البطلة(صابرين) ، واسمها هنا مأخوذ من قوة التحمل والصبر على المعاناة التي مرت بها هذه المرأة، في ظروف اجتماعية صعبة ، جعلتها وحيدة متفردة في غربتها؛ لتكون هذه الرواية تعبيرًا ذاتيًا داخليًا عن هذه الغربة التي تعيشها والضياع الذي يتحكم بها، بدون أن تفقد هذه المرأة توازنها وإيمانها وصبرها؛ حيث تفوض أمرها في النهاية ، بعد غربتها ومعاناتها، إلى الله وحده؛ لأنه الوحيد القادر على أن يعوض الصابرين خيرًا على صبرهم، تقول: «إن

الحيرة التي أقع فيها يا رباه... أسئلتي التي لا إجابات لها إلا الشكوى لك يا خالق الخلق، يا مبدع الكون، حلولها عندك، الدوامة التي أنا فيها... الظروف السيئة التي تعاكس طريقي أينما حللت لا يعلم دواءها إلا أنت. فوضت أمري إليك فأنت الخير والعطاء، ولن أنتظر بعد عطائك عطاء عبد من عبادك»(34)، وبهذا التوكل على الله، سبحانه وتعالى، تجد صابرين سعادتها وارتياحها وابتسامتها واطمئنانها، وتبعد عنها شبح اليأس والتعاسة نسبيًا.

تعود أسباب تعاستها وغربتها إلى ظروفها العائلية؛ فهي وحيدة والديها، اللذين انفصلا بسبب أنّ والدها تزوج امرأة أخرى في عمر ابنته، وهذه المرأة أو زوجة الأب تسببت في كل ما حدث لصابرين من مصائب؛ وفوق ذلك تزعم أنها تعاملها كابنتها، مع عدم وجود فارق في السن بينهما؛ حيث تسببت زوجة الأب (الشيطانة بحسب تعبير البطلة) بطلاق صابرين من زوجها الأول، بعد أن بثت في عقله الشكوك الشيطانية تجاه أن صابرين لم تنجب منه في عامين من الزواج؛ لأنها تحب غيره!! وكذلك هي التي تسببت في هروب خطيبها الثاني، وزواجه بغيرها.. وكان هدفها من ذلك التصرف في التشويش على سمعة صابرين وشرفها، أن تدفعها إلى أن تتزوج أخاها (أخا زوجة الأب).

كذلك تتعمق غربة صابرين مأساويًا عندما تموت جدتها (أم أمها)، وبهذا تشعر أنها في عالم يكرهها، ولا يجيب عن أسئلتها؛ لتجد حقيقة غربتها بين أهلها، كما يظهر من تساؤلاتها هذه: «ماذا جنيت لألقى منكم البغض والكره الشديدين؟ ماذا؟ ماذا فعلتم لي لأكافئكم عليه؟ هل سألتم عني أو تعرفتم عليّ؟ هل افتكرتموني في

عيد أضحى أو عيد فطر أو عيد ميلاد أو حتى عيد ميلادي؟ هل سألتموني يومًا إن كنت جائعة أم مكتفية؟ هل نظرتم إلى عيون طفل بريء يبحث عن حاضنة؟ ماذا قدمتم أجيبوني؟!! لا عذر لكم في كل ما فعلتم... عذري أنا لا عذركم... عذري يوم ولدت إلى العالم لأسأل فيه أسئلتي وأعيش فيه حيرتي، وأقول فيه شكوتي»[35]. فهي بهذا الوعي الاغترابي تكتب الرواية كأنها قصيدة شعرية، تبث فيها همومها وإحساسها بسبب ظروف أسرتها ؛ حيث طُلقت أمها، وتزوج أبوها فتاة صغيرة؛ ثم تتشكل مأساة صابرين في ظروفها أيضًا؛ حيث تطلق من زوجها، ثم يهرب منها خطيبها، والنتيجة أن زوجة الأب هي المجرمة ، وهي ذات صورة سلبية نمطية عمومًا في المجتمع والتخييل، وقد لاحظنا صورتها السلبية ايضًا في رواية «عبث» لهدى الرشيد.

وفي المحصلة، تنتهي الرواية - كما أسلفنا - بوعي التوكل على الله لدى البطلة في حل أزمتها؛ لتبدأ التحولات الإيجابية في حياتها، إذ يطلق أبوها زوجته الشريرة، ويسعى إلى أن يعيد أمها إلى عصمته، ثم يخبر ابنته صابرين أنّ أحد الشبان قد تقدم لخطبتها، وهي التي مرت بتجربتين فاشلتين، في الزواج، ثم في الخطبة.. قبل هذا العرض؛ لذلك تقرر أن تتمهل في إعطاء قرار جديد في الزواج، وتعلن عن حاجتها إلى أن تكرّس حياتها في خدمة والديها اللذين تحبهما، وتسعى إلى إعادة شملهما، ثم تنتهي الرواية بمناجاتها لغربتها، وانتظارها شروق الصباح، في لغة شاعرية، لا تفتأ تهيمن على الرواية كلها، تقول:

«يا غربتي... يا غربتي...

أين أنا يا غربتي؟

محفورة في القلب ظلمتك ووحشتك، أريد الرجوع من سفري. فلقد رأيت خيط الفجر يتبعني لألحق به قبل أن يتركني.
فأجابها الليل الحزين:
انتظري الصباح فغدًا تشرق عليك شمسه ويضيء فؤادك بنوره»[36].

هذا هو الوعي النسوي تجاه مأساة الغربة، والثقة بالمستقبل؛ كي يمسح الماضي والحاضر، وهو ما جعل الكاتبة تهدي روايتها هذه إلى «كل من عرف قدر الأمل وسعى من أجله. إلى من تمسك بروح السعادة ونسي همومه. إلى من زاح عنه ستار اليأس ليرى خيوط الأمل. إلى من نظر للمستقبل ونسي الماضي»[37].

(6)
رمزية الأم
رواية (4 صفر) لرجاء عالم

سبق أن كتبت، قبل عشرين عامًا، قراءة عن رواية (4 صفر) لرجاء عالم[38]، وقد بينت فيها أن هذه الرواية تنتمي إلى الرواية الجديدة المنقطعة عن التواصل مع المتلقين، وهي من الروايات التي يصعب أن نتواصل معها ونفهمها. ومع ذلك تبرز شخصية الأم، وهي شخصية أم بطل الرواية أربعة؛ الذي يعيش تشوهًا، وكأنه في حفرة تحيط بها أبراج متطاولة، وهو ابن أسرة عانت كثيرًا وانتظرت حتى ولد لها هذا الابن، وولد بعده لهذه الأم أيضًا أخ وأخت. وتكون نهاية الأسرة في أن يحرق بيتها، لتلاقي الغربة والضياع بسبب اتهام الأسرة بالتواصل مع الجن والأشباح. وما يهمنا هنا هو شخصية الأم بصفتها رمزًا في المنظور الذي ينتجه ابنها أربعة عنها !!

فهذه صفاتها، بحسب وصف أربعة لها: وجهها ناعم، تجعله نار الفرن أحمر جميلاً، وأرغفتها حمراء لذيذة، وتحب أن يكون ابنها طيبًا، ولكن الآخرين في القرية لا يتركون هذه الأسرة في حالها ؛ حيث أصبح هذا البيت بالنسبة للآخرين بيت أشباح، تلقى عليه الحجارة ؛ لذلك هناك صراع دائم بين والدَي أربعة ، فأمه دائمًا تشكو من أعمال زوجها الذي غدا صياد أشباح؛ لتبدو الأم هنا وهي تتحمل ظروفًا قاهرة ومرعبة بسبب قذارة هذا البيت، وهي تخاف فيه كثيرًا، وتشعر بأزمتها وغربتها في بيتها المليء بالوحدة والمرض، خاصة أنها أنجبت ابنًا (أربعة) هزيلاً عاجزًا؛ كأنه (الشيطان الهزيل)، وتبدو البندقية – من منظور هذه الأم – وهي بيد زوجهاسببًا في جعل هذه الأم تعاني بسبب وحدتها وعدم ارتياحها من وجودها تقول لزوجها: «كنت وحدي وهذه الدار. وأنت وبنديقيتك اللعينة.. «البندقية» فقط وأنا وحدي.. كل الزمن وحدي..»[39].. فالصراخ صار – مؤخرًا – هو ديدن هذه الأسرة، التي تخاف من هذا الصراع أو هذا التوحش الذي يبديه أهل القرية تجاه هذا البيت؛ لذلك يلتقط أربعة كل الحوارات بين والديه بأسلوب غير منظم، وكأنه حالة كابوسية؛ ثم تغدو الأم ذاكرة في شخصية أربعه الذي أمسى يعيش في حفرته، وهو يكتب رسائله على المليون المقيم في أعالي الأبراج من حوله.

يذكر أربعة صوت أمه، ورائحتها، ودولابها الضخم، وأصابعها الحمراء في الرماد،وحزنها وهي تراه «بهذه الضآلة المقززة»[40]، لكنها أيضًا في ذاكرته؛ هي امرأة كانت مرحة، لا تعرف الغضب،

صابرة، تظهر أناقتها في جمال لبسها، فيقول عن ثوبها القاني الذي تلبسه عند قطف التوت الأحمر: «دومًا أحببت ثوب أول أيام الحصاد، أمي اختارته قانيًا كالوردة.. أحبه وتلبسه لقطف التوت ويصبغني بالحمرة.. وأفرح كثيرًا..أغوص فيه أعرقل حركتها.. تحاول أن تغضب وتأتي ضحكتها ترن كجرس الساقية... – «أمك لاتعرف كيف تغضب...» ونضحك منها كثيرًا أنا وأبي..»[41].

ولعلّ الوعي الذي يتجسد في شخصية هذه الأم الرمز، يكمن في حليب الأمهات الذي يخرج من أجسادهن خروجًا عجائبيًا، كخروجه من الصخور: «نبع حليب قريتنا يخرج من الصخر.. تضع الأمهات صغارهن هناك فيسبح الصغير ويرضع و.. يكبر.. وحين يكبر يـ.. يدخل القرية يلعب ويكبر...»[42]. صحيح أن هذا التعبير جاء في سياق الآخر (الجان.. الأشباح)، لكنه في المحصلة يكشف عن مركزية الأم في الولادة، وفي الحليب الذي تنتجه بصفته البداية الحقيقية لحياة أي طفل في الوجود؛ وكأنها صخرة تمد أبناءها بالحياة !!

وفي نهاية الرواية، تحضر الأم حضورًا فاعلًا في ذاكرة أربعة، لكنه حضور الموت والتلاشي، وكأن هذه الفقرة تلخص حضور الأم الرمز وهي تلد بنتًا، وقد ضاع أربعة، ولم يعد أبوه، كما يظهر من هذا الحوار بينه وبين أمه ، وكأنها ميتة، لا تدرك ما حولها:

«– تذكرتني؟؟؟

تذكرته أربعة الذي ضاع يوم ولادة أختي؟ وعيناكِ للباب...؟

– ماذا تنتظرين يا أمي؟

ولا تسمعين.. تغادر عيناكِ الباب ، وتسقط على يدي تشد ثوبكِ..

ولا تسمعين..

- من سيأتي؟

وتمسحني كفك تسكن على شعري وتصيخين السمع..ماذا تسمعين؟!

- لا شيء سيأتي؟؟ إلى فراشك هيا..

وأنت تتحركين لحملنا – أنا وأخي – ننعس بين ساقيك.. وكفك الآن باردة.. تنزلق على شعري بلا خطوط..

- أين خطوط كفك؟»(43).

هكذا تبدو الأم شخصية رمزية فاعلة، لكنها متعددة الحضور، في الولادة، والخوف، والانتظار، والأسرة، والموت، وتداخل الواقعي بالتخييلي، وتحولات عديدة، وكأن فهم هذه الأم يستعصي على المتلقي في هذه الرواية التي تصنف بصفتها رواية جديدة غير تواصلية على أية حال!!

(7)

ثقافة الزواج الأنثوية

رواية «درة من الأحساء» لبهية بوسبيت

رواية «درة من الأحساء» لبهية بوسبيت رواية قصيرة نسبيًا، وهي تمتلك وعيًا ثقافيًا نسائيًا تجاه ثلاث مسائل رئيسة، هي:

1 – أن التعليم لا يكون بالعنف والابتذال والتعذيب..وهذا يعني أنه ثقافة ووعي وتقدير واحترام متبادل بين المعلمات والطالبات في المنظور السردي النسوي الذي تقدمه بطلة الرواية وراويتها (أمل).

2 - أن الزواج والإنجاب في سياقهما الاجتماعي محكومان بظروف تقليدية خاصة، ينبغي احترامها إذا كان الهدف منها تقديس هذه الحياة الزوجية، والاهتمام بهذه العلاقة سواء أكان الإنجاب ذكورًا وإناثًا أم إناثًا فقط؛ وكذلك ما ينتج عن ذلك من رؤية الشاب لخطيبته ورؤيتها له في ليلة الملكة (عقد القران)، والحذر من الثقافات التقليدية المدمرة لهذا الزواج المقدس في أطر: العنوسة، والطلاق، والعقم، وتدخل الأقارب، وغير ذلك مما يربك حياة زوجية تبدو مثالية (أمل ونبيل)؛ إذ تشكل شخصية أمل (البطلة) قيمًا جمالية عديدة تكشف عن وعي المرأة تجاه هذه العلاقة الزوجية بكامل تفاصيلها في المنظور الأنثوي.

3 - أن السياحة الداخلية مهمّشة؛ لذلك يلجأ كثيرون إلى السفر في إجازاتهم أو قضاء شهر عسلهم إلى خارج المملكة؛ لتكون سياحتهم حسيّة، وخسارتهم فيها كبيرة، وبذلك تنبه الساردة إلى ما في المملكة العربية السعودية من تنوع في المظاهر السياحية؛ فتقنع زوجها بأن تكون رحلة (شهر عسلهما) داخل ربوع المملكة ؛ في الطائف وأبها.. إلخ.

وفي وقفتنا عند المنظور النسائي الذي تمثله بطلة الرواية (أمل)، ندرك جيدًا أنها تقدم مشروعًا ثقافيًا متكاملاً تجاه هذه القضايا التي تخص المرأة ودورها في المجتمع، بدءًا من تعليمها، ومرورًا بزواجها، وانتهاءً بأسرتها ومجتمعها... وهو دور إن طبق، فلابدّ أنه يستحق كثيرًا من الإشادة؛ حيث إنه يسهم في بناء الشخصية النسائية، بدءًا من ولادتها، التي ينبغي أن تكون مساوية

لولادة الذكر، ومن ثمّ لا يضير أية أسرة أن يكون أبناؤها من البنات فقط ؛ وقد تأخرت ولادة أخوي أمل؛ فكان موقف الأب آملاً في ولادة الأبناء الذكور ؛ لكنه في الوقت نفسه يحرص على الاهتمام ببناته (بنتيه)، يقول الأب: «صحيح أنا لم أنجب أولادًا حتى الآن، ولكن بناتي سيصبحن بإذن الله أحسن من الأولاد.. سأعلمهن وأدخلهن المدارس والجامعات حتى يحصلن على أعلى مراتب العلم، ويكنّ سندًا لي وفخرًا إن شاء الله»(44).

لعل اسم الرواية يفضي إلى تلك القيمة الجمالية التي تتمتع بها شخصية أمل/ الدرة، وهي تدير حياتها في أفضل أسلوب منذ وعيها في المدرسة الابتدائية؛ فأصرت على التعلّم رغم قساوة معلمة الرياضيات (حنان)، التي ليس لها من اسمها أي نصيب؛ كانت تضرب، وتشتم، وتسخر، وتعذب، وكذلك واجهت بالصبر عنف بعض المعلمات الأخريات في المدرسة، لكنها أكملت دراستها، واستطاعت أن تكون المعلمة المثالية «أمل عبد اللطيف»؛ لتبدو شخصيتها واعية في تعليمها، وفي تعاملها مع طالباتها في المرحلة الابتدائية. فهي في هذا الجانب الواعي من حياتها العلمية والعملية، استطاعت أن تشكل وجودها في أفضل تقويم، من منظور: «هكذا يجب أن تكون التربية الحديثة والتعليم الحديث الذي ينمي مبادئ الفضيلة والأخلاق الكريمة والعلوم في النفس بطرق سوية مقنعة»(45).

أما بالنسبة إلى خطوات الزواج، وهو الإشكالية الرئيسة في هذه الرواية، فتبدو حالة الزواج بين (أمل ونبيل) مثالية في سياقها الواقعي أيضًا، وهي تكشف عن وعي تثقيفي، تدين من خلاله الساردة ما يكمن في الواقع من سلبيات؛ وبذلك تقدم صورة

مثالية لزواج بطلي قصة الزواج هذه، متكئة على الدور الإيجابي أو المثالي للمرأة في هذه العلاقة؛ حيث يكون الأساس في الزواج الأخلاق والقيم الروحية لا الجسدية هي المعيار لدى الرجل والمرأة معًا، ومن ثمّ تكون ترتيبات الزواج من بدايته إلى نهايته ميسرة، بدون أية تعقيدات في العادات والتقاليد والتكاليف المادية. ويكون موقف الأب مثاليًا أيضًا في إعطاء ابنته حريتها الكاملة في الموافقة على الخطبة والزواج، وذلك في رده على عائلة أبي نبيل التي تقدمت لخطبة أمل لنبيل، يقول الأب: «أنت تعرف يا أبا نبيل أن الزواج أمر يخص البنت أكثر من غيرها، ومن حقها أن تختار أو ترفض، فهي التي ستتزوج وهي التي ستعيش وموافقتها أمر ضروري ورضاها شرط لابدّ منه حتى تعيش حياة سعيدة كريمة»[46].

في المقابل، توجد في الرواية إدانة للعنوسة وأسباب انتشارها، وهي أسباب غالبًا ما تكون نتيجة علاقة الأهل ببناتهم، ومن ذلك فإحدى الفتيات: «والدها يرفض الكثيرين ممن يتقدمون لخطبتها، وفي كل مرة يأتي بسبب لا أساس له من الصحة..وأخرى تشتكي من زوجة أبيها وعدم اهتمام والدها بها..وأخرى تقول إن عمرها يزيد على الخامسة والثلاثين ولا تزال في بيت والدها، وهي تخشى من العنوسة والسبب أن والدها يرفض هذا لأنه ليس غنيًا وآخر لأنه لا يناسبهم وثالثًا لأنه ليس في مركز اجتماعي كمركزه...»[47]. لذلك تبدو العنوسة قنبلة قابلة للانفجار ، وهي تهدد أمن كثير من البيوت: «باتت تهدد حياة الكثيرات، ممن ليس لهن حول ولا قوة، وتزحف إلى بيوتهن في صمت رهيب كما تزحف حية الرمل في خفية وغفلة، حتى إذا أدركت أنها أحاطت بفريستها غرزت أنيابها فيها؛

لتمتص الدماء التي تساعدها على الحياة، لتفرغ بعد ذلك سمها الزعاف الذي يسري في جسدها مختلطًا بدمها لتموت بعد ذلك في بطء وفزع... ولكن ليس بسم الحية بل بسم الظلم والقهر والانتظار الذي قد لا يتمخض إلا عن الشقاء والألم والضياع»(48).

ويوجد نقد للعادات والتقاليد التي تجبر الأهالي على أن يقيموا أفراحهم في الفنادق والصالات مما يسهم في ارتفاع تكلفة الأعراس، فتصر أمل على أن يكون حفل الزواج في بيتهم ، وتنتقد ثقافة غلاء المهور، ثم تعيد نصف مهرها لزوجها؛ وتدين السفر إلى الخارج لقضاء (شهر العسل)، وتصر على أن يكون في مناطق المملكة الجميلة، وتنتقد شراء الأثاث الفاخر، فيكون أثاثهما معقولاً وغير مكلف، وتصلح من حياة زوجها، فتسهم في إقلاعه عن التدخين خوفًا عليه من نهاية كارثية... وكل ذلك يكون حرصًا منها – بوعيها الأنثوي – على اكتمال هذه الحياة الزوجية واستمرارها، وإبعادًا لشبح الطلاق الذي يكون في الغالب ناتجًا على أفكار سطحية، وعدم فهم لحقيقة العلاقة بين الرجل والمرأة في الزواج، «خاصة في عصر كهذا كثرت فيه الآراء والأفكار، ولم يعد الإنسان يتمسك بكلمته أو يفي بوعده.. والكثيرون يفسخون الخطبة قبل أن يتم العقد..وكثيرون هم الذين يطلقون زوجاتهم قبل الدخول بهن بسبب تغير آرائهم وتفكيرهم السطحي وعدم اتخاذ قرارهم بعد دراسة وافية وتفكير عميق»(49).

ولعلّ أهم سؤال بالنسبة إلى أمل بخصوص نبيل الذي خطبها، هو سؤالها عن طبيعته كرجل يعامل المرأة باحترام وكرامة وتفهم؛ فهي تطرح تساؤلها في نفسها على هذا النحو: «ترى هل هو ممن

ينظرون للأمور بسطحية ومن زاوية واحدة ضيقة؟ هل هو من الذين لا يعترفون برأي المرأة؟ ولا يشركونها في أمورهم ولا يحرصون على أخذ رأيها وسماع وجهة نظرها والاستفادة من مشورتها.. أم هو عكس ذلك تمامًا؟ آه ترى أيحب النقاش والتفاهم أم أنه يرفض حتى مجرد الدخول معه في السؤال..؟»[50]. فهذه أسئلة ثقافية واعية من منظور نسوي إشكالي؛ لذلك نجد شخصية نبيل شخصية مثقفة، فهو معلم، ونظرته إلى الأمور عميقة ، ويستجيب لاقتراحاتها وآرائها، ويفضل جمال الروح والطباع والعادات على جمال الوجه، ومن ثمّ «لا تنكر أن الله وفقها في هذا الزوج الذي كانت تحلم به»[51] قبل أن تتزوجه.

هكذا، تنشأ أسرة متوافقة في آرائها في حل مشكلاتها، وما أن يتم الزواج، حتى يعتقد كل منهما أنه حصل على نصفه الآخر بامتياز، ولا يبقى في حياتهما ما ينغص عيشتهما بسبب تدخل الآخرين، وخاصة الأهل، إلا ذلك التساؤل الذي يدور على ألسنة الجميع عن إنجابهما للأطفال، رغم تأخرهما مدة سنة؟! وقد يتسبب هذا الوضع في إحداث مشكلة كبرى بين الزوجين، خاصة في ضوء تدخل أم الزوج التي تلح على هذا الأمر كثيرًا، فانتظار الإنجاب شقاء وخوف من العقم، وهو ما يثيره الآخرون، وكادت حياتهما أن تتحول إلى شقاء لهذا السبب، فأسئلة ما حولها: «تثير مخاوفها، وتغرس القلق في نفسها، وتحفر خناجر الشك في قلبها، وتضعها دائمًا في دوامة من التفكير الذي لا ينتهي»[52]، ثم ينتهي هذا القلق وما يصحبه من أمل، بعد أن تحمل جنينًا في أحشائها؛ ليشكل هذا الضيف الجديد المنتظر بداية أسرة مستقرة وآمنة

في المنظور السردي النسائي في هذه الرواية، وهو منظور يتجاوز النسائية إلى النسوية في مواقف كثيرة في حياة هذه المرأة/الدرة.

(8)

ثقافة الطلاق الأنثوية

رواية «وهج من بين رماد السنين» لصفية عنبر

تطرح رواية «وهج من بين رماد السنين» لصفية عنبر إشكالية دور المرأة المهمش في اختياراتها العاطفية في الحب والزواج؛ إذ ليس بإمكانها أن تمارس حريتها في هذا السياق، وليس بإمكانها أن تعبر بجرأة عن حبها، وهنا يكمن وضعها المأساوي في المجتمع الذي يختار أن يزوجها للعريس «اللقطة»، بغض النظر عن حبها ووعودها وإنسانيتها في اختياراتها حتى في سياق أسرتها الممتدة؛ فأمين ومنى «أبناء عم»، نشأ بينهما الحب منذ وعيهما به، ولكن هذا الحب لم يكتمل؛ لأن أسرة منى زوجتها لأول عريس «لقطة»يتقدم لخطبتها، دون معرفة الأسرة بما يجري من الحب بينها وبين أمين الذي سافر إلى أوروبا لدراسة الطب؛ لهذا كان زواجها تقليديًا؛ إذ إنها «زفت لرجل يكمل بها ديكور بيته. وعندما وضع يده في يدها، وبدأت الزفة أحست أن قلبها وقع تحت أقدام ذلك الزوج ليدوس عليه، فيموت وينتهي نبضه»[53]. ولم يدم هذا الزواج كثيرًا، لتجد نفسها بعد عام من الزواج مطلقة: «تحمل وصمة عار في مجتمعها «مطلقة»..! (...) إنها مطلقة ينبذها المجتمع الذي تعيش في ضيق أفقه وتفكيره أسيرة تقاليده»[54].

تغدو الرواية التي تصل صفحاتها إلى مئتين وخمسين صفحة مسكونة بالصراع الداخلي الذي يتشكل في دخل كل من العاشقين أمين ومنى، وخاصة منى التي تشعر أن كونها مطلقة (أي ضحية)؛ لا يعني أن تنتهي حياتها؛ لذلك تصر على النجاح في التعليم، ثم في العمل، ثمّ في الشهرة إبداعًا وإعلامًا؛ وهنا يكون حبهما خالدًا ومقدسًا، لكنها لا تقرر القبول بالزواج من أمين الذي يتزوج ابنة خالته، ثم يطلقها ليعود إلى حبه لمنى، فنجد نسيج الرواية كله تعبيرًا عن هذا الحب الخالد بينهما، الذي لا يتحقق في زواج في نهاية الرواية، ويكون السبب في ذلك عائدًا إلى منى نفسها، التي تشعر أنّ الأنثى ضحية، بدءًا من كونها «في مجتمعنا مسكينة لاتستطيع الدفاع حتى عن أبسط حقوقهاحتى قلبها وعاطفتها ليسا ملكها!»[55]، ومرورًا بـ «وصمة عار» المطلقة[56] التي تشبه الموت، تقول: «لقد مت منذ أن سجلت في سجل المطلقات..وكنت أستيقظ من الكابوس، لأصرخ فيوجه العبارة: يجب أن أكون ميتة، إن هبوط صدري أو علوه، لا يعني أنني أعيش، لماذا يصر من هم حولي على أنني...على قيد الحياة»[57]، وانتهاء بعقدة الذنب التي تتملكها في الشكوى من ضعفها واستكانتها وقبولها أن تتزوج رجلاً يستلبها، تقول: «رباه! أصبحت لا أفكر إلا في الندم، ولا أتمنى غير العدم...، يا رب!هل هذه صحوة ضمير في حق ذاتي، أم ضياع وعدم؟نعم! كيف تزوجت برجل سلبني أجمل حلم في عمري، ويبقى وصمة عار في حياتي لماذا جبنت؟ لماذا لم أدافع عن الحقيقة: «حبي» حبي لابن عمي.. ذلك الحب الحقيقي الطاهر الصادق»[58]، فهي هنا تعي جيدًا أنها ظلمت نفسها وحبها باعترافها كي تحافظ على التقاليد

البالية فترضخ لإرادة الآخرين، وتتزوج رجلًا، يكمل بها ديكور «فلته» الأنيقة[59]، ثم لا يلبث أن يطلقها.

إن الخروج من حالة الضياع والاستلاب كان بالنسبة إلى منى مرتكزًا على التعبير عن ذاتها ونجاحاتها العديدة في التعليم والعمل والكتابة؛ فالكتابة نافذة الفرج، والعمل في حل المشكلات الاجتماعية للشباب حياة جديدة في حياة إعلامية ناجحة؛ لتغدو صورتها في عملها الناجح: «لم أعد أفكر إلا في عملي وتفانيّ فيه لأثبت لكل من لا يعرف أن بلدي نصف مجتمعه ليس مشلولاً فيه، وأنه يشارك مشاركة فعالة في البناء الفكري والحضاري»[60]. ورغم نجاحها في حلها لكثير من مشكلات الناس، فهي تشعر أنها عاجزة عن حل مشكلة حبها لابن عمها، الذي كان ينتظر منها ردًا على إكمال حبهما بالزواج؛ لتغدو هذه المشكلة قيمة مأساوية في الشرق عمومًا: «آه يا شرقنا حتى نعمة الطبيعة مطاردة على أرضك «الحب»! نحن في مجتمع لا يعيش إلا المآسي والألم، وليس للفرح في قلبه مكان»[61].

وفي المحصلة، يدعوها أمين إلى أن تنبذ ما علق بها من القيم الاجتماعية البالية؛ لتكمل حبهما بالزواج؛ فيهاجم المجتمع مع احترامه لآرائها، وفي الوقت نفسه يؤكد لها أنّ أفكارها «ليست إلا رواسب من مجتمع يعيش تقاليد بالية تعسة، مجتمع كالنعامة، لماذا تبقى هذه التقاليد ونعيشها، اتركيها قبل فقدك الرجل، الذي أحبك حبًا صادقًا»[62]. لكنها تصر على موقفها، فترفض أن يتحول حبهما إلى زواج؛ لأن الفتاة لا تستطيع أن تختار حبها؛ وكأنها هنا تتشكل في سياق النموذج النسوي المهمش في المجتمع، تقول لأمين: «متى كانت

البنت لها حرية الاختيار في أية مرحلة من مراحل عمرها، بينما الولد يعطى كل الحق منذ أول صرخة يثبت فيها وجوده في الحياة.. وتبقى دائمًا هي السالب، وكل من حولها الموجب، وحتى عندما يزوجونها لمن يختارونه لها أي أنها كسلعة تخرج من ملكية الأب لتدخل في ملكية الزوج، فهي أولاً بنت فلان وبعدها زوجة فلان، وليس لها دور في كل هذه الملكية، سوى المحافظة على الألقاب»[63]. من هنا تصل إلى قناعة بأن أمين الذي توهمت أنه مختلف عن الرجال الآخرين، ما هو إلا أحدهم، وفي الوقت نفسه ترى أنّ من المستحيل أن يكون هناك رجل في العالم أحب أنثى مثل حب أمين لها[64].

وتنتهي الرواية بقرارها الحاسم في عدم اتمام حبهما بالزواج؛ وأن عليهما أن يفترقا، وهدفها من ذلك أن تؤكد حقيقة جديدة في حياة المرأة عامة، والمرأة المطلقة خاصة، وهي حقيقة ألا تكون أنثى/ جارية في بيت سيدها الرجل: «شعوري أن أثبت للرجل أن المرأة تستطيع أن تلعب دورًا آخر هامًا ومؤثرًا غير دورها في صالون هارون الرشيد، وأنه بإمكانها أيضًا أن تكون عنصرًا مؤثرًا هامًا تنجب فكرًا وعلمًا، وليس فقط الدور التقليدي الذي وضعها فيه الرجل لإنجاب الصبيان، والبنات ثم تنتهي الحدوتة»[65]. وهذه رؤية نسوية عميقة في بناء شخصية المرأة الفاعلة ثقافيًا واجتماعيًا، بدون أن تكون في حماية رجل أو جارية له.

(9)
تعددية حب المرأة
رواية «صراع عقلي وعاطفي» لسلوى دمنهوري

إذا كان لدى الرجل قدرة على أن يعدد حبيباته، وبعد ذلك زوجاته؛ فإن بإمكان المرأة أن تحب غير واحد؛ ليشكل لها هذا الحب المتعدد صراعًا عقليًا وعاطفيًا؛ خاصة عندما تجد نفسها تحب اثنين في المستوى نفسه تقريبًا؛ وبعد ذلك يصبحون ثلاثة ، ومن ثمّ يتسبب هذا الحب المتعدد في عذابها وشقائها؛ لتغدو ضحية لحبها؛ فتكون نهايتها الموت ؛ بصفة هذه الحكاية حكاية واقعية أشبه بالخيال، كما تذكر ذلك سلوى دمنهوري في مقدمتها لروايتها «صراع عقلي وعاطفي»، حيث تقول: «فهنا وفي هذه القصة التي تحوي في طياتها أحداثًا حقيقية... وتجسد مشاعر أشخاص عدة واقعيين... عاشوا الألم... وعانوا الحرمان... أشخاص متقاربين في الإحساس... متفانين في التضحية...أعيش لحظات... ولحظات... أفكر... وأستعرض ما بها من أحداث... أشبه بالخيال...»(66)؛ فالكاتبة تروي عن المرضة (هلا) أخت (أشواق) بطلة الرواية هذه القصة؛ فتوحي لنا بأننا أمام قصة حقيقية، كتبت في رواية!!

تعد فكرة الرواية الرئيسة فكرة عاطفية، لها علاقة بعاطفة امرأة تجاه ثلاثة رجال أحبتهم وأحبوها، وعاشت حياتها في صراع عاطفي مرضي، جعلها ضحية، وجعل الآخرين أيضًا ضحايا لها؛ لأنها عندما تختار منهم زوجًا لها؛ فلا بد أنها ستؤلم الآخرين؛ وهؤلاء الأشخاص الثلاثة بالنسبة إلى أشواق هم: أحمد ابن خالها، ومحمد ابن عمها، وعادل أخو زوجة أخيها (محمود). وكانت بداية

المقارنة بين أحمد ومحمد، ثم لاحقًا بينهم الثلاثة، وخاصة مع عادل الذي تبدأ الرواية به وتنتهي به؛ فهو الشاب العاشق المسكين الذي كان جادًا في دراسته بعيدًا عن النساء، لا يفكر بهن؛ إلى أن يقع في حب أشواق؛ التي كانت تعيش تجربة عاطفية مأساوية، اعتزلت فيها الناس، واتخذت من الجلوس على صخرة قرب شاطئ البحر مجالاً لذكرياتها وتخفيفًا من آلام الذكرى.

كانت طفولة أشواق معذبة بسبب حب أمها لها، وخوفها عليها؛ لذلك كانت أمها تقسو عليها بسبب بعض تصرفاتها الطفولية مع الآخرين والأخريات، فتعنفها وتضربها، وتشك في تصرفاتها، فكانت نشأتها مسكونة بالخوف والرعب من الرجال؛ حتى عندما اشترى لها خادمهم بعض الحلوى والألعاب، ضربتها أمها (السيدة جواهر) بشدة، ظنًا منها أن الخادم لم يشتر لها هذه الأشياء؛ إلا بعد أن اعتدى عليها جسديًا، فتعبر أشواق عن خوفها من الجنس الآخر بقولها: «عشت طفولتي في دوامة القسوة من خلال الحب... ذلك الحب المدمر... فخوف أمي الدائم علي من الرجال... جعلها تضعني في قفص... وترمقني بعينها بين الحين والحين... وكم كانت سعادتها حين تسمع من حولنا وهم يهمسون ويتحدثون عن خوفها وحرصها الشديد الذي جعلها تقسو علي، وكانت هي تفخر بذلك وتسعد بإطرائهم غير مبالية بما تسبب لي من آلام، ولم يخطر ببالها يومًا بأنها في كل ليلة، تضع حبل المشنقة حول عنقي محاولة تعذيبي... متلذذة بذلك»[67].

بعد أن تكبر أشواق؛ تتعرف إلى الحب، وتعيش صراعًا عاطفيًا عقليًا يشغل عليها حياتها كلها، وهي تقارن بين شخصين أحبتهما

في المستوى نفسه، وهما يحبانها حبًّا يهيمن على حياتيهما؛ لكنها تقرر في نهاية هذا الصراع العقلي والعاطفي أن ترتبط بابن عمها محمد، تاركة ابن خالها أحمد الذي كان أقرب إليها عاطفيًا من ابن عمها؛ لكنها اختارت محمد ابن عمها؛ لأنه بدا لها أكثر غموضًا، وهو أيضًا في مستوى عزلتها. ولكن هذا الحب لم يدم كثيرًا بعد الزواج؛ فبعد عام أو عامين من الحب والهناء ، تحولت علاقتها بابن عمها إلى مصير مأساوي، بسبب زوجة صديقه (سعيد) الماجنة العائدة مع زوجها من أمريكا، تقول: «لقد بدأت آلامي منذ دخول تلك المرأة في حياتي، وكانت هي بداية المأساة، حيث أخذت الدنيا ترتدي ثوبها الأسود لتحيطني بالسواد، وتولول من حولي»(68)؛ لتنتهي هذه العلاقة بينها وبين ابن عمها زوجها محمد بزواجه من أخرى، وطلاقه لأشواق في الوقت نفسه ؛ ثم يتبع ذلك موت طفلهما (جواد)؛ لتتحول حياتها إلى شقاء، وذكريات، وعزلة، وحضور لكل من أحمد ومحمد في ذاكرتها؛ وهنا يراها عادل، وهو لا يعرف أنها أخت محمود (زوج أخته)؛ لأنها عُزلت عن العالم من حولها بناء على رغبتها في ذلك.

تتشكل الرواية في صفحاتها الثمانين الأولى، في استعراض محمود لسيرته مع معشوقته (أشواق) التي لا يعرف عنها شيئًا؛ والحالة التي وصل إليها من المرض عندما تركته، معلنة أنها لن تتزوجه، وأنها تزوجت غيره؛ ليكتشف في النهاية أنها كذبت عليه؛ لأنها لا تستطيع أن تجعله ضحية لحبها، وهي الضحية لغيره؛ فتستعرض الرواية سيرتها منذ طفولتها إلى موتها في نهاية الرواية في حفل زفافها على عادل، وكانت صدمتها تحديدًا عندما رأت

طليقها محمد من بين الحاضرين المتلصصين بالنظر إليها في حفل زفافها، الذي يعترف لاحقًا لأخيها - بعد موتها، أنه مازال يحبها، وفي الوقت نفسه يذهب عادل بعد موتها إلى صخرتها؛ ليسقط عنها، ويموت هو الآخر؛ فيدفن عند حبيبته أشواق؛ بعد أن عاشا قصة حب كانت بين الموت والحياة في أغلب مراحلها؛ خاصة أن أشواق لم تستطع أن تسقط أيًّا من العشاق المعشوقين الثلاثة من عاطفتها؛ فبقيت إلى قبيل موتها تعيش مأساة أنها تحب ثلاثة رجال، لا تستطيع أن تفضل أحدهما على الآخرين، وكأنّ الحب ليس بيدها، وكأن عقلها لا يستطيع أن يرفض اثنين ليتمسك بالثالث، الذين هم أيضًا، يحبونها حبًا حقيقيًا، فلم يتنازلوا عن حبهم، رغم كل الظروف والتحولات في حياتهم وظروفهم؛ فهي عندما تقارن بين أحمد ومحمد، تشير إلى إمكانية أن تحبهما معًا، تقول عن حالتها هذه: «عشت ايامًا في دوامة لا تنتهي... الحب يعصف بي... ومع هذا لا أعرف من هو الحبيب... أحمد أم محمد أم كلاهما معًا.. كان ليلي طويلًا أعيش فيه الوحدة...»[(69)].

ليس بإمكان المرأة أن تعدد الأزواج، كما هو حال الرجال؛ لكن ليس بيدها أن تقتصر في حبها على رجل واحد ؛ لذلك تقدم الرواية رؤية إشكالية في سياق تعدد الحب لدى شخصية أشواق؛ ليغدو هذا التعدد أهم وسيلة من وسائل اضطراب البطلة واكتئابها وضياعها، ثم موتها في النهاية بجلطة انتابتها قبيل حفل زفافها، ثم أودت بها إلى الموت عندما رأت ابن عمها (محمد) حبيبها وزوجها وطليقها في حفل زواجها على عادل.

لم تتجاوز الكاتبة في هذه الرواية أية قيم أو معايير تتضاد مع الدين أو الأعراف؛ فالحب مسألة ذاتية؛ وقد استطاعت بوساطة شخصية (أشواق) أن تغوص في أعماق النفس البشرية النسائية؛ لتظهر ما فيها من صراع عقلي وعاطفي عندما يتعلق الأمر بالعشق الذي هو غريزة فطرية، لا يستطيع الإنسان أن يتحكم بها؛ ومن ثمّ فإن التعدد في الزواج، وكذلك التعدد في الحب، يعدان مصدرين من مصادر الشقاء والتعاسة، والتصرف غير الطبيعي في الحياة عمومًا؛ وهذا ما اشتملت عليه روايتا: «عبث» بالنسبة إلى التعدد في الزواج لدى الرجال، ورواية «صراع عقلي وعاطفي» بالنسبة إلى التعدد في الحب لدى النساء.

(10)

النساء ينتظرن موتهن

رواية «لا عاش قلبي» لأمل شطا

تتأسس رواية (لا عاش قلبي) لأمل شطا على فكرتين :

الأولى: تجمع النساء العاجزات المشردات في الرباط الخيري بمكة المكرمة، الذي يمثل بالنسبة إليهن أو إلى أكثرهن مكانًا للموت؛ حيث نساؤه ليس لهن أحد في الحياة، فهن وحيدات غريبات، ينتظرن موتهن، لينتقلن إلى قبورهن الصغيرة، وقد يعجل بعضهن موتهن بانتحارهن بطريقة أو بأخرى. تصف (حبيبة) أم عامر بطلة الرواية الرئيسة هذا الرباط في صورة من صور الكآبة والموت؛ فتقول لصديقتها الراوية والشخصية الرئيسة أيضًا (بركة): «هذا

القبر الذي نسكنه، قبر الأحياء، أو شبه الأحياء! (...) هذا الجب المظلم الكئيب، منزل البائسين والخائفين، نعم إنه أشبه ما يكون بمنزل كبير يستقبل الفائضين عن حاجة الحياة. أولئك الذين ليس لهم عزيز ولا حبيب، ولا مأوى أو مكان على وجه الأرض يلجؤون إليه ويحتمون به من خوفهم ووحدتهم غير هذا. نساء مكلومات أتين إلى هنا ليقضين أيامًا من الألم والمعاناة، أيامًا قد تطول وقد تقصر، ليتم ترحيلهن بعد ذلك إلى قبور صغيرة واحدة تلو الأخرى»[70].

نجد نساء عديدات، لكل منهن مأساتها التي تعيش فيها، وجعلتها وحيدة في هذا العالم. نساء ينتظرن الصدقة من الآخرين، ويعانين من الجوع والذل وآلام الجسد، خاصة الكبيرات منهن، وتركز الرواية على أربع حكايات في هذه الرواية: حكاية أم عامر منذ طفولتها حتى غدت عجوزًا في هذا الرباط، وحكاية بركة الراوية، وموت هاجر أو قتلها، وخدمة حسينة في بيت الشريف وهدان؛ إضافة إلى حكايات قصيرة لنساء أخريات يقمن في الرباط، منهن: حلاوة، محفوظة، زهرة التكرونية، مرضية، سبيكة، سعادة، رحمة، خديجة.

لا شك في أنّ الرباط يشكل بنية اجتماعية سلبية في المنظور الأسري؛ لكن هؤلاء النساء يعشن ظروفهن الخاصة، بكل ما يعتريها من تكاتف أو اختلاف؛ وأحيانًا يمثل بعضهن أدوار الحياة؛ كأن تشعر بركة بحسنية، فتعدها ابنتها، وتحرص على مصلحتها، وتريدها أن تتزوج لتنهي حياة الخادمة في بيت أسيادها الأشراف. والمهم أن الساردة (بركة) تنقل لنا أحداث هذا الرباط؛ وهذا يؤكد أن منظور الكاتبة يتناول شريحة النساء المعذبات في المجتمع، اللائي لا يكون

هناك عذاب أكثر مما هن فيه؛ فهن إما عجائز ينتظر موتهن، أو عاملات يلتقطن رزقهنّ بصعوبة في أوقات الجوع والفقر، كأن يعملن خادمات في بيوت الأثرياء الذين لا يرحمون النساء عندما ينتقلن من دور الخادمة إلى دور السيدة.

والثانية: فكرة الطبقية الاجتماعية، وهي عندما يتزوج السيد خادمته، كما حدث في زواج حبيبة من زياد ابن سيدها الثري، وهي التي تخدم في قصره في رعاية زوجته المريضة؛ لتغدو رحلة حبيبة (أم عامر) بعد هذا الزواج تتشكل في مأساة اجتماعية عميقة الدلالات، ومن ثمّ فهي جل هذه الرواية.

يتخلى الأب الثري عن ابنه زياد بعد هذا الزواج غير المتكافئ، وهو زواج العار، رغم أن حبيبة تنتمي إلى الشريحة البدوية، لكنها عاشت ظروفًا قاسية عندما كانت طفلة، وكانت تتعامل معها أمها تعاملاً قاسيًا؛ ولم تحظ بخير أمها إلا بعد وفاتها، ليصبح يتمها تحرراً لها من هذه الأم الذئبة التي تصف حياتها معها بقولها لبركة: «لقد عشت طفولتي في حرمان وعذاب، لم أذق طعمًا للسعادة، ولم أستشعر يومًا دفء الحنان، عشت بين ذراعي أمي غريبة، وبين أحضان أبي وحيدة! لا تعجبي.. فأمي لم تكن امرأة كالنساء، لم تكن من البشر، وإنما ذئبة في ثياب امرأة، ذئبة لها مخالب وأنياب، نهشت نفسي وجسدي، وتركت داخل قلبي جرحًا غائرًا، مازال ينزف حتى اليوم، كانت قاسية القلب، شرسة الطباع، لا تكف لحظة واحدة عن الصياح والتهديد والوعيد، تثور بدون سبب، وتغضب لأتفه الأسباب، فترعد وتزبد وتبدو وكأن بها ماسًا من الجن، فتوسعني رفسًا وركلًا، وتضربني ضربًا مبرحًا، حتى

أكاد أفقد الوعي. كنت أراها أشبه ما تكون بعاصفة هوجاء لا تبقي ولا تذر»[71].

تمر أحداث كثيرة في حياة حبيبة، بعد أن عملت خادمة في قصر أحد الأثرياء، ثم زواجها من زياد ابن صاحب القصر، ثم تخلي الأسرة الثرية عن زياد وزوجته الخادمة، ثم موت زياد بعد أن أنجبت حبيبة منه ابنها عامرًا؛ فتضطرها الظروف إلى أن تعمل في حفلات الأثرياء، في الخدمة ثم في الغناء والرقص، ثم يعطف عليها ابن عم زوجها، فيرغب في أن يتزوجها، لكنها ترفض هذا الزواج حتى لا يحدث له ما حدث لزياد، وفي النهاية تهرب من ابنها الذي يدرس الطب في مصر؛ لأنه قرر أن يتزوج إحدى بنات الأثرياء، البنت التي أمها (سهيلة العامرية)؛ حيث سبق أن تعرفت إلى حبيبة عندما دعتها إلى الرقص في إحدى حفلاتها الباذخة؛ ويكون هروبها حتى لا يتسبب كونها خادمة ثم مغنية وراقصة في الحفلات النسائية في تدمير حياة ابنها، كما دمرت حياة زوجها؛ إذ إنها تعد نفسها شؤمًا في حياة الآخرين؛ فتقول لنوري ابن عم زوجها زياد، بعد أن عرض عليها أن يتزوجها؛ لأنه يحبها: «إنني امرأة شؤم.. أدمر حياة كل من يقترب مني، لقد قتلت زياداً وأوصلت عامراً إلى حافة الهاوية؛ والآن جاء دورك لتكون الضحية الثالثة. إن إحساسي بالذنب يتفاقم يومًا بعد يوم، فلا تزد عذابي عذابًا، ابتعد يا نوري، أنج بحياتك أرجوك أن تبتعد»[72]. وفي النهاية تتمكن بركة من احضار ابنها عامر الذي صار طبيبًا مشهوراً الرؤية أمه حبيبة؛ فيقبل يديها ورجليها، ويعلمها أنه لم يهنأ في حياته بعد أن زعم عمه نوري أنها ماتت، لكنها تموت بين يديه، وهي تردد بأسى «لا عاش

قلبي... لا عاش قلبي»[73]؛ لأنها أحبت زيادًا ، وهو ليس من طبقتها الاجتماعية!!

وفي جانب آخر، عندما يعرض السيد حاتم الثري على خادمته حسنية أن يتزوجها بعد أن ماتت زوجته السيدة زينب، ترفض حسنية طلبه؛ لأنها لا تريده أن يكون في حياتها زيادًا ثانيًا، وحينئذ تقرر أن تتزوج سائقًا (مطيع الرحمن) يعمل لدى إحدى الأسر الثرية، قائلة لبركة: «إنني أحب السيد حاتم... نعم أحبه.. ولهذا لن أسمح لنفسي قط بأن أجعل منه زيادًا آخر»[74].

نخلص إلى أن هذه الرواية اختصت بالفئة النسائية الأكثر عذابًا وضحايا في الحياة، وهي فئة نساء دور العاجزات (الرباط)، والوحيدات المغتربات اللائي يعملن في خدمة البيوت أو بيع بعض الأشياء لسد جوعهن؛ وهنا يبدو لكل امرأة حكاية، وبإمكان كل حكاية من هذه الحكايات أن تشكل رواية وحدها؛ لكن أمل شطا ركزت على حكاية حبيبة (أم عامر)؛ لتكشف من خلال هذه الحكاية مسيرة المرأة في مجتمع لا ينصف النساء، بل يضطهدهن؛ خاصة إن كنّ من فئات اجتماعية فقيرة ودونية؛ كالخادمات في المنظور الاجتماعي الطبقي، الذي يهتم بالعائلة، والثروة، والمستوى الاجتماعي أو القبلي في علاقات الزواج.

إنّ الموت في الحياة قيمة كارثية تشعر بها المرأة؛ عندما لايكون لها معين ذكوري، أو عندما تختفي من حياة أسرتها بسبب فضيحة أو غيرها، وكذلك عندما تكون في مستوى العمل خادمة لدى الأثرياء. من هنا قدمت لنا الكاتبة رواية ذات أبعاد إنسانية

عميقة في تصوير الظلم والاضطهاد الذي يقع على هؤلاء النساء في ظروفهن المأساوية؛ فلا يكون لهن فرصة للحياة الكريمة؛ ويكون الرباط مجرد وسيلة للإقامة في مكان أشبه ما يكون بالقبر من الناحية النفسية؛ لأن كل امرأة فيه تعيش حكاية مأساتها منذ وعيها على الحياة من حولها، وتنتظر موتها في أية لحظة؛ خاصة أن معظم المقيمات في الرباط من العجائز!!

(11)

للنساء لغتهن

رواية «رباط الولايا» لهند باغفار

من جهة مأساة النساء في الرباط، وشعورهن بالمعاناة، وانتظارهن للموت في أية لحظة، لا تختلف رواية «رباط الولايا» كثيرًا عن رواية «لا عاش قلبي» لأمل شطا. لكن هذه الرواية ركزت على الحوار اليومي والمعيشي بين النساء، في حين ركزت رواية «لاعاش قلبي» على سرد حكايات شخصياتها النسائية.

كثيرًا ما تحدث نقاد الكتابة النسوية عن وجود لغة خاصة بالنساء، تختلف إلى حد ما عن اللغة الدارجة في المجتمع، وفي الوقت نفسه كانت هناك ردود من معارضي هذا التقسيم في اللغة، وتأكيدهم أن اللغة واحدة، لا مذكرة ولا مؤنثة... ولكل اتجاه مسوغاته المقنعة، وتوجهاته الثقافية المقبولة؛ التي لا مجال لنقاشها هنا.

في رواية «رباط الولايا» لهند باغفار تركيز واضح على الدخول إلى عالم النساء التداولي، وتسجيل لغتهن الشعبية الدارجة على

ألسنتهم؛ إذ ليس الهدف من الكتابة عن «رباط الولايا» الحديث عن مآسي هؤلاء النساء فحسب، وإنما كان الهدف الأول هو تحويل الرواية إلى حوار بين نساء عديدات؛ للتعرف من خلالهم إلى لغتهن الحجازية التداولية، وغرابة هذه اللغة عن المتلقين الذين لم يعيشوا هذه الأجواء الحجازية؛ وهذا ما توضحه الكاتبة في مقدمتها بصفتها دارسة للأنثروبولوجيا الاجتماعية من خلال كسر «طوق البيئة الحجازية»، بتناول الشعبيات النسائية، وذلك من خلال «شخصيات (رباط الولايا) شخصيات حقيقية عاشت في وجداني منذ حداثتي» كما تقول الكاتبة[75]، ومن ثمّ فهي ترى أن «رواية (رباط الولايا) خطوة جريئة على الطريق الطويل، وسر جرأتها أنها اقتحمت عالم النساء.. حطمت كل الحواجز والأسوار وولجت للداخل لتتحدث عن عادات النساء وتقاليد النساء وعالمهن المليء بشتى الذخائر من خلال المعايشة الكاملة..»[76].

ولتأكيد أهمية الخطاب اللغوي النسائي، أفردت الكاتبة في نهاية روايتها صفحات كثيرة (حوالي خمسين صفحة) تشرح فيها معاني الكلمات الغريبة التي نطقتها هؤلاء النساء في أثناء حواراتهن، وذلك تحت قائمة معجمية بعنوان «ترجمة لقائمة التراث الشعبي»[77]، هذا بالإضافة إلى وجود صور كثيرة لكثير من المعالم والأواني والفعاليات الشعبية.

تدور الحوارات بين النساء بالعامية، فينشغلن بذكرياتهن وهمومهن اليومية في مأكلهن ومشربهن وما يأتيهن من صدقات، والعلاقة فيما بينهنَّ وبالآخرين، ومن يعملن منهنَّ، وأغلبهن كبيرات في السن ينتظرن الموت في كل يوم؛ ليشكل هذا الموت هاجس

كل امرأة تعيش في الرباط؛ مادامت قد انقطعت صلتها بالواقع؛ ولم يعد لهن من يسأل عنهن، باستثناء وجود أمل يخامرهن بدافع من الجمعية الخيرية المعتنية بهن، وهو أمل تبثه فيهن عضوة جمعية الرعاية الاجتماعية، وهو: «فكرة إنشاء قرية كبيرة تضم كل العجايز اللي في المملكة، ويكون هناك مشروع كامل بمستوصف بطبيبات بممرضات وحدايق (...) نبغاه مشروع مختلف عن مشاريع دور الرعايا الاجتماعية اللي عاملتها الشؤون، نبغاه قرية كبيرة .. قرية نموذجية متكاملة فيها كل الخدمات ووسائل الترفيه، كل الأدوات اللي تقدر تقول شكرًا وتقدم العرفان بالجميل بصورة عملية للمسنات الكبار اللي خرّجوا أجيال اللي أعطونا كتير ولازم نرد لهم الجميل»[78].

ليس المهم أن نشير إلى كثير من الكلمات ذات البعد المعجمي النسائي المعيشي؛ لأن الحوار باللهجة الحجازية فيه إشارة واضحة لاستخدام العامية الحجازية، لكن ثرثرة النساء اليومية في موضوعات شتى تغيب الشخصية النسائية بصفتها الإنسانية، وتعلي من شان لغتها الدالة على وضعها الاجتماعي المأساوي في هذا الرباط؛ ومن ذلك يفضي أي اقتباس من هذه الثرثرة اللغوية إلى الإفصاح عن بنية نفسية واجتماعية داخل رباط للولايا، بما في ذلك العلاقة الحميمة بين الرباط والولايا؛ حيث تعرف الكاتبة هاتين الكلمتين في بداية معجمها اللغوي، فتكتب عنهما:

«رباط: هو السكن الذي يقدم مجانًا لمجموعة من السيدات المحتاجات، وقديمًا كان يقدم من قبل المقتدرين من الناس، وكثيرًا ما كانت تخصص هذه الأربطة كأوقاف لصالح الولايا.

الولايا: جمع ولية وهي المرأة المحتاجة لمساعدة وليس لديها من يصرف عليها أو يقوم بشئونها»[79].

فالكلمتان المشكلتان لهذا العنوان لهما دلالة اختصاص هذه الأربطة بالنساء المحتاجات المنقطعات عن المجتمع لأسباب عديدة، أهمها الفقر وعدم وجود معيل للمرأة.

للتدليل على خصوصية هذه اللغة النسائية، بعيدًا عن تحليلها أو تفسيرها، نقتبس هذا النص في مجال غناء السيدات في الرباط:

«تشرع حفصة في الجس بصوتها على تنغيمة الحدري المعروفة بين تعليق النسوة على صوتها الجهوري:

قالت الناس مالك سيد   قلت العفو سيدي خالي

اتبع هواه على ما يريد   وأنا مع الهيسلي وافي

النساء ينطلقن بصوت واحد هي..هي،وهي لفظة شهيرة للحدري مثل قولة آمين تجيبها ملكة بنفس اللحن وبصوتها الشادي الحزين.

مشهور يا حبيب مشهور   وأهل البلد كلها تدري

إنك حبيبي وتكج الراس   بالهيسلي عالي القدر

النساء: هي..

زين: حلا جلبوا يا حبايب ما شاء الله عيني باردة اليوم بيبي حفظه صابية ما هي ناوية زرا شوفو قالت حدري يشوق.

حفصة: (ضاحكة) الله يكافيكي يا زين انت قاعدة لي على الدقة والدقيقة.

نـور: مـنـه يـا سـتـات مـنـه..كـم يـوم وانـتـوا مـا انـتـو راضيين تسمعوناشي.

ملكة: (تسعل) والله التعاميرو الدخاخين قطعت نسمنا، خلاص ما عاد فينا عافيه.

زينب: إنتوا الخير والبركة يا ملكة.

ملكة: تسلمي يا غالية والله لسانك ينقط عسل هرج زي الدرر.

اسما: تعرفوا يا ناس أنا عشت وقربت أموت وأنا ما أعرف أصل الحدري.

عيشة: اسألوا حفصة ما شا الله حقة دا الكلام.

حفصة: وي ونور ايشبكمنسيتوها برضها كانت زيي حقة طبلة وطار وتتخشخش في محلات الأنس.

نور: خلاص يا بيبي اهله سيبوه والجن استلقوه»[80].

• التركيب:

تنتمي هذه الروايات إلى مرحلة الثمانينيات، من جهة النشر فقط؛ وهذا يعني أنّ أحداث معظمها، واقعًا أو تخييلًا، كان قبل هذا الزمن.. كذلك هناك روايات صدرت في التسعينيات وبعدها، يمكن أن تنتمي متنًا إلى الثمانينيات، ولكنها صدرت بعد وقتها لأسباب عديدة، لا مجال لذكرها. ويمكن تسكين الروايات الإحدى عشرة رواية زمنيًا على النحو الآتي: صدرت روايتان في كل عام من الأعوام الأربعة: (1980م، 1986م، 1987م، 1988م)، وصدرت ثلاث روايات في عام (1989م). والتساؤل في هذا السياق يشير إلى

أنّ هناك خمسة أعوام متتالية في الثمانينيات، لم يصدر فيها أية رواية، وهي ما بين عامي (1981م إلى 1985م).

صحيح أنّ هذه المرحلة تعدّ في سياق المرحلة التأسيسية للرواية السعودية عامة، والرواية النسائية خاصة؛ وأنّ المشهد الروائي السعودي قبل التسعينيات كان محدود الفاعلية قياسًا إلى مشهدي الشعر والقصة القصيرة؛ وأن النقد التعميمي الذي يوجه إلى رواية ما قبل التسعينيات بصفتها رواية ضعيفة في مستواها الفني عمومًا؛ وأن الرواية العاطفية (وخاصة لدى النساء) هي الرواية الشائعة، وأن هذه الرواية لا تحسب في دائرة الروايات الفنية بالنظر إلى أنها من باب روايات التسلية والترفيه... فهذه آراء بعضها وجيه، وبعضها الآخر يحتاج إلى مساءلة وانتقاد؛ لأننا لا يمكن أن نجرد الرواية العاطفية من جذورها الجمالية والاجتماعية، وأن بإمكانها أن تعالج قضايا كثيرة من تحت الغطاء الرومانسي الذي يغلفها، ويحجبها عن قراءات أصيلة ومعمقة، خاصة عندما تكون منجزًا نسائيًا!!

إن الاشتغال على فكرة الوعي النسوي ليس اشتغالاً إيديولوجيا نسائيًا أو نسويًا فحسب؛ وإنما هو اشتغال جمالي وفني أيضًا، يستطيع أن يشير إلى رواية متماسكة فنيًا لدى معظم هؤلاء الروايات في مستوى جمالي معين، يجعل الكتابة النسائية تعالج واقعًا مأزومًا بالنسبة إلى علاقة النساء بذواتهن من جهة ، وعلاقتهم بالآخرين في عالمهن الموضوعي من جهة أخرى، وفق رؤى تذويتية تسعى إلى التعبير عن واقع يتشكل في وعي نسائي واضح الملامح، أبرز ما فيه: طفولة المرأة، وأسرتها، وتعليمها، وعملها، وحبها وكرهها، وزواجها،

وطلاقها، وموتها... إلخ وهي قضايا إشكالية وجوهرية ومنجز حقيقي في الوعي والثقافة؛ لذلك لا يمكن أن تكتب المرأة بذلك الأسلوب المغامر في التاريخ، أو المجتمع، أو الجنس، أو السياسة، أو القضايا الكونية الكبرى في عالمها الموضوعي... بحرية وتجرد، متناسية ذاتها بصفتها بؤرة أو مركزًا في أية كتابة نسائية، ومن ثمّ فإنَّ أيَّة كتابة نسوية هي ذات وعي إشكالي في توليد الصراع مع الآخر (المذكر) وبنياته الاجتماعية والثقافية الأبوية المتعددة.

إذن، هؤلاء النساء الكاتبات هن تسع نساء، نشرن إحدى عشرة رواية في ثمانينيات القرن الماضي، كلها تعالج قضايا اجتماعية وعاطفية تخص وضع المرأة وعلاقتها بغيرها، باستثناء رواية (4صفر) لرجاء عالم، التي نجد فيها دور المرأة هامشيًا جدًا؛ بل إنّ الأدوار البشرية كلها هامشية؛ لكون الرواية ذات بنية ترميزية موغلة في بنية الرواية المضادة أو الرواية الجديدة.

ولعلّ أهم إشكالية في الروايات العشر الأخرى أنها تنجز من خلال الوعي النسائي، الذي يكمن في أنّ الشخصيات الرئيسة أو البطولة فيها هي للنساء، وهذا يعني أن المرأة الكاتبة لم تتخطَ واقعها وثقافتها وشخصيتها الأنثوية؛ فبقيت ملتزمة بهذا الواقع، وهذا الالتزام هو أهم معيار من تلك المعايير الفنية التي صنف فيها النقاد الرواية في فضاءي الرواية الفنية والرواية غير الفنية عمومًا؛ وكذلك تعد الدراسات النقدية المعاصرة غير معيارية في تناولها للنصوص السردية؛ بمعنى لم تعد هناك توصيفات تقييمية، مثل: هذه رواية جيدة ، والأخرى رديئة، وتلك رائعة، وغير ذلك. ولم يعد النقد سلطة نخبوية؛ فهو اليوم مقاربة أو قراءة تتناول منجزًا

إبداعيًا، بمدخل جمالي أو رؤيوي أو بكليهما، مع شرط توافر قيمة من قيم الذكاء المعرفي في الاختيار والتحليل؛ حتى لا تكون القراءة وصفًا أو تلخيصًا أو ابتذالاً...!!

يمكن أن ألخص أهم الرؤى النسوية، بحسب الروايات في التوقيعات الآتية:

1. استندت رواية «عبث» لهدى الرشيد، إلى رؤية نسوية جوهرية ترفض التعددية في الزوجات؛ بما في ذلك التعددية المجازية بالنسبة إلى الأبناء؛ كأن تكون إحدى الزوجتين متوفاة أو مطلقة، وكذلك التعددية في العلاقات الجنسية غير الشرعية، بما في ذلك الخيانة الزوجية، وهذه التعددية التي يمارسها الذكور هي - في المحصلة - عبث ذكوري،ومن يستجب لها من النساء يصنف في فئة النساء العابثات المستلبات الشريرات.
2. تعد إشكالية المرأة الضحية أو كبش الفداء، كما وردت في رواية «غدًا أنسى» لأمل شطا، إحدى أهم المقولات النسوية؛ التي تنظر إلى أن العلاقة بين المرأة والرجل هي علاقة استغلال، واضطهاد، وإجرام، يمارسه الرجل ضد المرأة ؛ وهي علاقة في أساسها قائمة على الاستغلال الجنسي ممارسةً وتحرشًا؛ ومن ثمّ تكون المرأة ضحية لهذه الممارسات الفردية، ثم ضحية للمجتمع الذكوري الأبوي، الذي يتسامح تجاه أخطاء الرجال، ويدين النساء بمجرد الشبهات.
3. إن ثقافة «الحب الجديد» في العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة، كما جاءت في رواية «عفوًا يا آدم» لصفية عنبر، تؤكد

وعيًا نسويًا جديدًا تتبناه المـرأة في سياق علاقتها بالرجل، مما يؤطر علاقة عاطفية تكافئيّة بينهما؛ علاقة متوازنة، متساوية،مستبعدة للعقد الذكورية الشرقية، ومؤسسة للعطاء المتبادل، بهدف الزواج الشرعي، بدون أية ممارسات مبتذلة أو انتهازية؛ وإن لم يكن دور الرجل مكافئًا لدور المرأة في هذا الحب غير السلعي أو الاستثماري أو التشييئي بحسب الرغبات الذكورية الدفينة؛ فعليها حينئذ ألا تندم على أنها تهدم هذا الحب بكل قوة وجدارة؛ لتبني حياتها بعيدًا عنه!!

4. أما عمل المـرأة ومساواتها بالرجل في روايـة «أَضَيَاعٌ والنورُ يُبهرُ؟!» لصفيه بغدادي؛ فهو إشكالية شغلت الكتابة النسائية في كل تحولاتها الثقافية الجمالية، بما في ذلك – تحديدًا – الكتابة النسوية؛ لأن عمل المرأة في منزلها عمل عظيم، لكنه لا يحسب اقتصاديًا، مع أنه من أصعب الأعمال؛ لذلك تركز الساردة النسوية على استحضار عمل المـرأة في أسرتها من الهامش إلى المتن، وتدين ذكورية المرأة وامتهانها في أعمال تسهم في استغلالها جسديًا وابتذالها كرامةً. وفي الوقت نفسه، يتجسد وعي المساواة بصفته غير موجود اجتماعيًا ؛ لكنه واضح في التكليف الديني؛ فإذا أدينت المرأة في جرم ما ؛ فلابدّ أن يدان الرجل في الجـرم نفسه،بما يحقق قيم المساواة في الحقوق والواجبات بين الجنسين.

5. تسهم غربة الأنثى الأسرية، في روايـة «ذكريات امـرأة» لعهد عناني، في كون الغربة أحدالسياط التي تعصف بشخصية المـرأة، وتتسبب في عزلتها وربمـا دمـارهـا، عندما تشعر أن

الآخرين يستقصدون تدميرها؛ وخاصة عندما تكون الفتاة في أسرة مليئة بالخلافات بين الأب والأم؛ فيصل الأمر بهما إلى الطلاق، لتحضر زوجة الأب ذات السمعة السيئة في أية رواية وتتزوج الفتاة، ثم تطلق، ثم تخطب، ثم يهرب منها خطيبها؛ثم تكتشف في النهاية أنها ضحية لزوجة أبيها...ومع ذلك يولد الوعي النسوي عندما تمتلك هذه المرأة قيمها الجمالية، كالصبر والاحتمال، والتغلب على الظروف الصعبة التي تمر بها ، بسبب إيمانها العميق بأن الله تعالى سيقف معها، وهذا ما يحدث في المحصلة ، بعد أن تدمر خبايا الشر!!

6. لعلّ رمزية الأم في رواية (أربعة صفر) لرجاء عالمهي إحدى علامات الكتابة الذكورية؛ التي تتعامل مع شخصية الأم بصفتها رمزًا مقدسًا، وهي تمثيل مميز للتفاني والصبر؛ كأنها ثورٌ يحمل العالم على قرنيه؛ من هنا جاءت شخصية الأم في هذه الرواية أقرب ما تكون إلى التوصيف الذكوري؛ لأن كثيرًا من الكتابات النسائية أو النسوية تصنف الأم تصنيفًا أبويًا ذكوريًا؛ ومن ثمّ تكون علاقة البنت بأمها متوترة؛ خاصة عندما تضطهد الأم ابنتها كما في روايتي: «لا عاش قلبي» و«صراع عقلي وعاطفي».

7. بوعي اجتماعي غير مألوف في المستوى النسائي، تحضر ثقافة الزواج الأنثوية في رواية «درة من الأحساء» لبهية بوسبيت؛ حيث تكون الفتاة كتلة من الوعي الاجتماعي المميز في بناء ذاتها أولًا،ثم علاقتها بزوجها، ثم علاقتها بمحيطها الاجتماعي؛ فهنا نجد شخصية نسائية مكتملة في كل جوانبها؛ كأنها درة

في مثاليتها في التعليم، وفي بناء عش الزوجية، وفي الاهتمام بالسياحة الوطنية داخل المملكة، وفي التواصل مع الآخرين، ومن ثم تسجل علامات مميزة في تصرفاتها كلها!! ربما لا يعجب هذا التصرف نسويات عنصريات؛ لكن ما تنشئة بهيّة بوسبيت في كتابتها السردية له ما يسوغه، وما يبارك فيه ، في وهج من الكرامة التي تعيشها الأنثى مع من يمنحونها الحرية، ويتقبلون آراءها.

8. كذلك، تبدو ثقافة الطلاق الأنثوية في رواية «وهج من بين رماد السنين» لصفية عنبر، قيمة ثقافية أو حضارية لا تجعل المرأة تبتذل ذاتها، كما يبتذلها المجتمع من حولها، الذي يعد الطلاق فضيحة في حياة المرأة فقط؛ وكأنها هي المسؤولة أولًا وأخيرًا عن هذا الطلاق، دون نظر المجتمع إلى الرجل الذي يتعامل مع امرأته كما يتعامل مع أية قطعة أثاث جميلة في بيته، بدون أن يشعر بحقوقها وإنسانيتها وثقافتها ووجودها؛ لذلك تنتصر هذه المرأة المثقفة على كونها مطلقة، ومن ثمّ ترفض أن تكون زوجة لرجل آخر تحت ستار الحب أو الشفقة، أو أن تشعر بأنه يضحي عندما يقرر أن يتزوج امرأة مطلقة؛ لذلك تقدم الرواية نموذجًا مختلفًا للمرأة المطلقة الجديدة، التي ترفض أن تكون ضحية بسبب كونها مطلقة؛ فتستعيد شخصيتها المميزة في ثقافتها، وإبداعها، وعملها.

9. ربما تعد تعددية حب المرأة في رواية «صراع عقلي وعاطفي» لسلوى دمنهوري، من الروايات القليلة عربيًا؛ فلم يسبق لي أن قرأت رواية فيها صراع عقلي وعاطفي داخل امرأةواحدة، تحب

اثنين، وتضيف إليهما ثالثًا؛ لتكون نهايتها كنهاية العشاق في تراثنا العربي؛ فالبطلة «أشواق» أحبت ثلاثة؛ فكان هذا الحب مصدر شقاء وصراع وآلام وانعزال وضياع؛ لتجد نفسها بعد رحلة حياة قصيرة، مسكونة بالآلام والضياع، ضحية لهذا الحب المتعدد؛ فتكون نهايتها بجلطة دموية في أثناء زفافها على عاشقها الأخير؛ والعشاق الثلاثة أحبوها في درجات حب متساوية. ومن ثمّ ليس هناك ما يمنع المرأة من أن تحب غير واحد.

10. النساء ينتظرن موتهن في رواية «لا عاش قلبي» لأمل شطا؛ هذه هي الفكرة الرئيسة التي يظهر فيها حراك مجموعة من النساء، وصلن إلى حافة القبر؛ ولم يعد هناك من يعتني بهن؛فلم يجدن غير الرباط الخيري؛ ليكفيهن مؤونتهن في أدنى مستوياتها، ثم يغادرنه إلى قبورهن، وقد تركن حكاياتهن المليئة بالآلام والاغتراب منذ طفولتهن إلى موتهن. والمرأة الضحية كما أسلفنا بسبب ظروف عديدة ، تعد سمة رئيسة من سمات الكتابة النسائية والنسوية معًا.

11. كذلك للنساء لغتهن في رواية «رباط الولايا» لهند باغفار؛ فهي رواية تؤكد وجود لغة حجازية دارجة للنساء، يتكلمن بها في حواراتهن، ولا تكون لغيرهن في بعض مفرداتها، حيث أفردت الكاتبة معجمًا خاصًا لتعريف كلمات كثيرة جدًا، ليس بإمكان المتلقي العادي أو المتلقي من خارج هذه البيئة أن يتعرّفها في منطوق المتكلمات بها مباشرة. وقد شغل الحديث عن خصوصيةالكتابة النسوية، وخصوصية لغة المرأة، كثيرًا

من النقاد والناقدات في نظرية النقد النسوي، ومن يختلفون معهم أيضًا في عدم الفصل بين لغتين، لتأكيد أن اللغة لا أنثوية ولا ذكورية!!

في ضوء ما سبق، أعتقد أنّ هناك وعيًا نسائيًا ثم نسويًا لدى هؤلاء الكاتبات الرائدات في مجالهن السردي - الروائي، وقد جاءت الروايات كلها في معالجة واقع المرأة وعلاقاتها بكل ما حولها من عالم موضوعي؛ ليبدو خطابها الإبداعي تذويتيًّا بامتياز؛ وهذا هو الوعي الإبداعي النسائي - النسوي اللافت في منظور نظرية النقد النسوي - على أية حال.

الهوامش

(1) هدى الرشيد: عبث، مطابع روز اليوسف، القاهرة، 1980م، ص 7.

(2) م.ن. ص 8.

(3) هي الجزء الأول، وتعد المؤلفة أن تكتب الجزء الثاني، لكنها لم تف بوعدها ، ينظر: ص 88.

(4) م.ن. ص 9.

(5) م.ن. ص 9.

(6) أمل شطا: غدًا أنسى، دار تهامة للنشر والتوزيع، جدة، 1400هـ/1980م، ص 176.

(7) م.ن. ص 38.

(8) م.ن. ص 46.

(9) م.ن. ص 48.

(10) م.ن. ص 37.

(11) م.ن. ص 174.

(12) صفية عنبر : عفوًا يا آدم، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط 1، 1406هـ/ 1986م، تصدير بقلم الدكتور عبد العزيز شرف، ص: ج.

(13) م.ن.ص ص 159-160.

(13) م.ن. ص 133.

(15) م.ن. ص أ.

(16) م.ن. ص 29.

(17) م.ن. ص 31.

(18) م.ن. ص 43.

(19) م.ن. ص 64.

(20) م.ن. ص 78.

(21) م.ن. ص 124.

(22) م.ن. ص 127.

(23) م.ن. ص ص 157-185.

(24) م.ن. ص 156.

(25) صفية بغدادي: أضياع والنور يبهر، مطابع سحر، جدة، 1407هـ/1986م، ص53.

(26) م.ن. ص 30.

(27) م.ن. ص ص 3-31.

(28) م.ن. ص ص 32-33.

(29) م.ن. ص ص 74-75.

(30) م.ن. ص 75.

(31)م.ن. ص 78.

(32) م.ن. ص 33.

(33) م.ن. ص 79.

(34) عهد عناني: ذكريات امرأة،مطابع دار البلاد، جدة، 1407هـ/1987م، ص 39.

(35) م.ن. ص ص 36-37.

(36) م.ن. ص 47.

(37) م.ن. ص 5.

(38) ينظر القراءة: حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، دار عالم الكتب الحديث، إربد، 2013م، ص ص 137-156.

(39) رجاء عالم: أربعة/صفر، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، 1407هـ/1987م، ص17.

(40) م.ن. ص 30.

(41) م.ن. ص 64.

(42) م.ن. ص 157.

(43) م.ن. ص 197.

(44) بهية بوسبيت: درة من الأحساء، مطابع مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، 1407هـ/1987م. ص 10.

(45) م.ن. ص 19.

(46) م.ن. ص 49.

(47) م.ن. ص 33.

(48) م.ن. ص 34.

(49) م.ن. ص 47.

(50) م.ن. ص 51.

(51) م.ن. ص 59.

(52) م.ن. ص ص 82-83.

(53) صفية عنبر: وهج من بين رماد السنين،الدار العربية للموسوعات، بيروت، 1988م، ص 13.

(54) م.ن. ص ص 14-15.

(55) م.ن. ص 32.

(56) م.ن. ص 72.

(57) م.ن. ص ص 65-66.

(58) م.ن. ص ص 70-71.

(59) م.ن. ينظر ص 86 .

(60) م.ن. ص 164.

(61) م.ن. ص ص 215-216.

(62) م.ن. ص 223.

(63) م.ن. ص 224.

(64) م.ن. ينظر: ص 226، ص 133.

(65) م.ن. ص 247.

(66) م.ن. ص 88.

(67) سلوى دمهوري: صراع عقلي وعاطفي، دار الخشرمي للنشر والتوزيع، جدة، 1988م، ص 94.

(68) م.ن. ص 143.

(69) م.ن. ص 110.

(70) أمل شطا: لا عاش قلبي، شركة المدينة للطباعة والنشر، جدة، 1409هـ، ص 22.

(71) م.ن.ص 84.

(72) م.ن. ص 128.

(73) م.ن. ص 171.

(74) م.ن. ص 161.

(75) هند باغفار: رباط الولايا، المؤلفة ، جدة، 2008هـ/1989م. ص 11.

(76) م.ن. ص 10.

(77) ينظر المعجم في الصفحات: 210-159.

(78) م.ن. ص 155.

(79) م.ن. ص 161.

(80) م.ن. ص ص 36-37.

الوسمية
أسئلة الرواية.. أفق النص

أحمد سماحة

مدخـــل:

الرواية السعودية..؟

«هذا ما يجب أن تقف أمامه كمدخل لدراستك تلك.. ولكنك تدرك أنك لن تقدم الجديد في هذا الجانب.. فهناك العديد من الدراسات التي سبقت، والتي يمكن لك أن ترصدها في العديد من الكتب التي نشرت قبل وبعد تلك المرحلة الزمنية التي حددها الملتقى».

كان هذا جانب مما دار في ذهني وأنا أفكر في كتابة هذه الدراسة عن رواية أعتبرها من أهم ما طرح من أعمال روائية خلال تلك المرحلة المحددة هنا.

ولذا آثرت أن يكون هذا المدخل وقفة لا لأشير إلى ماهية الرواية (وقد تناولت ذلك في دراستي تلك) - أو أن اقدم رصدا تاريخيا لبدايات الرواية السعودية منذ «التوأمان» (1930م) التي أعتبرها العديد من الأدباء والنقاد بداية الرواية السعودية ومنهم الشيخ عبدالقدوس الأنصاري الذي أصدر كُتيِّباً تحت عنوان: «التوأمان» وكتب على غلافة: «أول رواية سعودية صدرت بالحجاز» وحتى الفترة التي حددها الملتقي (1400-1410هـ) والتي شهدت العديد من المحاولات

الروائية منها «البعث» للأستاذ محمد مغربي و«فكرة» للأستاذ أحمد السباعي إلى «ثمن التضحية» (1379هـ) لمحمد حامد الدمنهوري التي يعتبرها الباحثون البداية الفنية للحركة الروائية السعودية، ومرحلة النضج الفني، التي استمرت حتى عام (1400هـ) أي بدايات النضوج والتحول.

وقد شهدت تلك المرحلة مجموعة من الأعمال الروائية الفنية ومنها أعمال الدمنهوري، وإبراهيم الناصر الحميدان وعبدالعزيز مشري وكذلك ظهرت فيها الرواية النسائية التي شهدت بعض الأسماء منها: سميرة بنت الجزيرة وهند باغفار وهدى الرشيد.. ومنذ عام (1400هـ) مرورا بعام (1405هـ) حتى عام (1410هـ) شهدت الرواية غزارة في الإنتاج وتنوعه إذ بلغ مجموع الروايات التي صدرت(وفق ببيلوجرافيا بيلومترية صدرت عام (1908م) للباحثين د. حسن حجاب والقاص الروائي خالد اليوسف.. (160) عملا روائيا.

ويمكن لنا أن نشير إلى بعض خصائص هذه المرحلة من رحلة الرواية السعودية منذ عام (1400هـ – 1980م) إلى عام (1410هـ – 1990م) في النقاط التالية:

- الكم الكبير من الإصدارات الروائية الذي يشير إلى الاهتمام بالرواية باعتبارها نوعاً أدبياً في الحركة الإبداعية.
- ظهور الكثير من الأسماء التي تحولت من عالم القصة إلى عالم الرواية أو ولجت إلى عالم الرواية مباشرة وسجلت حضورا متميزا ومن هؤلاء القاص والروائي الراحل عبدالعزيز مشري الذي نتناول هنا روايته: (الوسمية) باعتباره مبحثاً رئيساً في

هذه المرحلة وفق ماطرحه ملتقانا هذا: (ملتقى النص) الذي نعايشه الآن.

وإلى جانب المشري هناك أسماء عديدة أشرنا إلى بعضها سابقا.

- التحول الاجتماعي الذي شهدته المملكه والذي كشف عن جونب التغيرات الأجتماعية وهذا مابرز في رواية المشري «الوسمية» التي نحن بصدها الآن. والتي سنطرح من خلال تناولنا لها العديد من الأسئله محاولين الإجابة عنها.. منها: ماهية الرواية وجانب من تاريخها.

- 1 -

ما الأفق الذي يمكن أن ينفتح عليه نص كالوسمية؟ هل هو أفق الرواية أم ماذا؟

هذا السؤال هو أول ما يواجه قارئ «الوسمية» وأعتقد بل وأجزم أنه طُرح كثيرا وأثار الكثير من الردود.

القراءات النقدية التي تناولت النص، وهي قليلة للغاية، تعاملت معه باعتباره نصًّاً روائياً، وإن أثار بعضها الشكوك حول قيمته الجمالية الإنشائية، وكان للبعض وجهة نظر أخرى، حين طرح ناقد رأيا يرقى بالنص إلى أفق العالمية.

إننا لن نناقش ما طرح من آراء، ولكننا سنحاول استنطاق النص ذاته، والوقوف على الأفق الذي ينفتح عليه.

ولعل سؤالا أوليا يطرح نفسه هنا حول ماهية الرواية؟ أيّ رواية وليس هذا السؤال بدائيا وبسيطا كما يبدو للبعض، إذ إنه يمكن

تسويد صفحات عديدة إذا نحن تقصّينا تعريفا للرواية ولن نحظى بتعريف محدد يمكننا استخدامه كوحدة للقياس.

إن العمل الإبداعي بتجدده وديناميكيته يربك النقد ويجعل من الصعب على أي مصطلح أن يأخذ تعريفا محددا، والمعادلات الشكلية التي يروجها الأكاديميون، أصبح الخروج عنها أمرا مألوفا وعاديا.

وبما أن الروائي أكثر الناس إحساسا بحركة الحياة، لذا وجب عليه أن يستوعب معطيات الزمان والمكان، فهو أشبه بالعقل الإلكتروني كما يقول فيليب سورس، الروائي الفرنسي.

لقد حطم جويس، كل مقاييس النقد بأعماله، وكان يجب على النقد أن يراجع نفسه مرة جديدة. كما أن كابوس المجتمع الصناعي، إضافة إلى كابوس التاريخ، جعلا الروائي الغربي في عالم غير مستقر ونظام اجتماعي يتفتت ويتشظى وإنسانية تفقد السيطرة على نفسها وعلى هويتها حين اختزلتها المدنية إلى وجود ميكانيكي وألزمتها بالنكوص إلى المونولوج الداخلي، وإلى تيار الوعي للعثور على نفسها.

كان على الروائي أن يرصد، فقد ماتت الرواية الوعظية على يد بلزاك، مخترع الرواية «النمط» وحقق ستاندال وسرويل، أعمالا ترصد لحالة انحلال القيم، وتفكك القواعد الاجتماعية، وتنهال الأعمال الأخرى لتضيف أسماء مثل: ديستوفيسكي وجويس وفرجينا وولف وبروست وكوتراد ودي باسوس. أسماء كثيرة نقف أمام أعمالها لنحاول وضع تعريف واضح ومحدد لمصطلح رواية، ولكننا لا نستطيع.

مناهج متعددة وأشكال متباينة من الأعمال الروائية ولكل منها اتجاهه وأسلوبه. إننا إزاء إطار عام ليس له شكل محدد، ولا يخضع للتحديد من الرومانس إلى تيار الوعي، لقد مرت بمراحل عديدة ومازالت.

من يقرأ جويس أو ناتالي ساروت أو روب جرييه أو كلود سيمون، يجد أنه أمام عالم مختلف، أمام واقع جديد يستدعي نقدا جديدا ومصطلحات جديدة.

وتحت أي مصطلح وأي تعريف نتناول عملا مثل الوسمية؟ إنني أستطيع أن أضع هنا جملة من التعريفات «لست مبتدعها ولكن نقادا كبارا» توحي لمن يقرؤها ثم يقرأ نصَّ الوسمية أنه إزاء عمل روائي وأفق رواية، ولكن أريد أن نتوصل سويا إلى أفق النص، وأن نتخلى عن الشكل القرائي الذي ألفناه، وأن نخرج عن تقليدية القراءة وسذاجة الدراما المرئية لنقف مغسولين تماما أمام العمل، فعمل مثل الوسمية لا يدخل دائرة النصوصية ولا يكتمل إلا بالقارئ، فالقارئ شخصية من شخصيات العمل دونها يُعد العمل ناقصا.

الوسمية، عمل له خصوصيته النابعة من خصوصية الواقع الذي تشى به، لم يخترع الكاتب منهاجا ليقدمه إلينا من خلاله ولكنه استخلص هذا المنهج من الواقع ليضحي جزءا متكاملا من سوسيولجية العمل.

هذا الواقع الذي يطرحه المشري، ليس سوى واقع حاضر مصنّع من نتف مبعثرة، ولكنها موضوعة في إطار محدد يسمح بالإلمام بها والكشف عن فحواها. والحركة داخل هذا الإطار واضحة بصريا، ولكنها تحتاج إلى تقنية وقدرة وإلمام بتفاصيل العلاقة التي تربط

بينها وتحكم تناميها. هذه التقنية هي التي جعلت من تلك الأحداث الصغيرة والحكي البسيط عملا أدبيا يتناوله النقد.

في أعمال المشري القصصية، نلمس ملامح تلك التقنية خاصة في «أسفار السروي»، و«بوح السنابل»، نلمسها في لغة السرد القريبة من اللغة المحكية، وفيما يمكن تسميته بالفكر الشعبي، الذي يحكم حركة الشخصيات، وفي نظام ترابط خاص يعبر عن مجال الحياة الشعبية في القرية، ونلمس تناميها ونضجها في الوسمية. وأيضا نرصد لقصورها في الولوج إلى الداخل، إلى الأعماق والكشف عن الجذور. تلك حدودها المرتبطة بحدود المكان وسطوة الموروث وسيطرة التقاليد التي تشكل الوعي اللساني، كل شيء مؤسلب ومقنن، علاقات المعيش وحركة الحياة وما على الراوي إلا أن يروي ما يسمع ويخبر عما يرى.

اللغة هنا تفرض سطوتها، فالراوي لا يروي لمستمع ولكنه يروي لقارئ، قارئ ضمني، ولكنه يشكل جزءا من كمال النص وحركته، قارئ لا يسمع لكنه يقرأ. والمطلوب أن ينقل كتابته وبرؤية أدبية عما يريد قوله وكأنه يسمع من خلال السطور صوت الراوي. تلك هي التقنية التي خاض المشري غمارها، واستطاع أن يتقدم بها رغم بساطة العمل وقلة أحداثه وأفقية حركته.

إن جوهر عمل المشري يكمن في اللغة التي صاغ بها عمله في سيطرته عليها والبعد بها عن السقوط أو التفكك أو الانفصال عن كلية العمل. إنها، وكما يقول د.معجب الزهراني «من التداخل والتشابك والتفاعل الوظيفي والدلالي بحيث لا تقبل القراءة، الفهم والتأويل إلا ضمن سياقات النص».

إن الوسمية تشكيل لغوي «وهي سمة مميزة للأعمال الروائية»، يبدأ من الألفاظ المفردة بتركيب ألفاظ جديدة من المفردات المعهودة، أو بعث كلمات مهجورة، أو مستمدة من إحدى اللهجات غير الأدبية.

- 2 -

إذا كنا لا نستطيع أن نفصل لغة الوسمية عن السياق الكلي للنص، فإنه يلزم علينا أن نتوخى الهيكل الفني للعمل الذي مازلنا نتلمس أفقه الذي ينفتح عليه ويمثل نوعه الأدبي الذي يمكن إدراجه خلاله.

فالمشري يؤهبنا في بداية عمله لحالة التلقي، ويجعلنا في انتظار فضاء النص، فنتساوى مع القاعدين في انتظار أمطار الوسمية، إننا سويا في حالة انتظار ما ليس لنا عليه هيمنة ولا سيطرة، وكسر الحالة مرهون بمرور الوقت، فإما أن تسقط الأمطار أو لا تسقط «وإما أن نتقدم في فضاء النص أو لا نتقدم». للزمن هنا سطوة إذ إنه يرتبط بالغيب، ولا يرتبط بأمر من السلطة أو بغيرها.

كل ما يمكن فعله هو «الصلاة والدعاء والاعتراف أمام الرب بالذنب وعدم القدرة» إن حالة الانتظار التي تعيشها الجماعة مألوفة ومعتادة، لذا فإنها تورّث الملل بقدر ما تصيب بالتوتر. الجميع في الانتظار، وفي وضع مساواة لا تمييز ولا انفراد ولا هيمنة ولا سلطة، والأهم لا طبقية. لذا انتفى عنصر الصراع الذي يوجب البحث والغوص في الأعماق وفضح السرائر، وتحدد اتجاه الحكي وبنية النص من خلال الجو الاجتماعي والفكر الشعبي الذي وجد بين الجميع.

وحدة فكرية ووحدة مكانية وطبقة واحدة .. إذا لا تفاوت ثقافي ولا هيمنة ولا صراع، وبالتالي لا بطولة، الجميع على خط أفقي واحد، وهذا ما شكّل اتجاه البناء الفني للوسمية.

الجميع في موقف الأزمة «الانتظار» والجميع في موقف الانفراج، ودفن الميت، لا أحد يتخلف إلا لعذر قاهر، كلية الفكر توجب كلية الحركة وترسخ للموروث والتقاليد لانعدام المثاقفة وانغلاق المكان، وهذا ما وعاه المشري جيدا.

إذ يستطيع المرء أن يرصد العلاقة بين عالم الواقع الاجتماعي كما تمثله الشخصيات وعالم القيم ليجئ تطابق شديد بين العالمين يحدد قيمة النص كوثيقة سيسيولوجية.

(في «البعث» لتولستوي، ثمة وحدة لمجمع الفلاحين تشكل في كليتها الفكر الشعبي إزاء الفكر الإقطاعي، وفي البعث أيضا يضيف تولستوي إلى الهيكل اللغوي للرواية أحدوثات متميزة، مثل حكاية تاراس، مثلما أضاف المشري أحدوثة الفتاة في فصل البئر).

وفي الوسمية كما ذكرت، لسنا إزاء بطل فردي ولكن البطل الرئيس مجتمع القرية ككل، ورغم أن العمل يرصد لأفعال أفراد غير أن الأثر الذي تحدثه هذه الأفعال، يرى ضمن الصورة الكلية أي صورة القرية كلها بأفرادها وموقعها وجغرافيتها وعلاقتها بالقرى الأخرى.

وكل وصف قدم لشخصية من الشخصيات مثل: أبوجمعان والعم سعيد وغيرهما، إنما ينبع من خلال وصف الأفعال لا من خلال الغوص في الداخل، وكشف البنية النفسية ورصد حركة

الصراع. ثمة شخصيات عديدة في الرواية نعرف أسماءها ونحاط ببعض أفعالها، ولكننا لا نقف أمامها ولا ننتظر منها أن تدفع بأي حدث إلى التنامي.

إننا ننظر إلى تلك الشخصيات في الإطار الكلي، في كلية حركتها الذي يفرضه الواقع والبيئة، فالنص هو نص بيئة، وهذا يحتّم علينا أن نقرأه بشكل مختلف عما ألفناه في قراءتنا للأعمال الروائية التي تتحدث عن بطل فرد أو عن صراع ما، أو تستدعي أسطورة ما، وهذا النص «الوسمية» لا يخلو من الأحداث التي تصنع الجو الروائي، ولاتخلو من الحس الملحمي الذي هو خلفية أي رواية..

إن قراءة الوسمية تستدعي الوعي بزمان ومكان النص وعيا شديدا، فالصراع الذي تشي به ليس صراعا بين شخصيات الرواية وبعضها، وهو أيضا ليس صراع بين القرية والبيئة كما يبدو لنا من «انتظار الوسمية»، ولكنه صراع بين مكان وآخر لم يتحدد في الرواية بشكل واضح، ولكن على القارئ أن يحدده بنفسه وأن يقيم المقارنة ويحدد شكل الصراع، ومن ثم مرحلة التحول التي يجب أن تكون.

والوعي بالزمن يلزمنا أن ندرك تماما زمن النص ونقارنه بالزمن الذي نحن فيه وقت القراءة «لا وقت كتابة النص» وعلينا بعد ذلك أن ندرك كنه الصراع الذي حدث من أجل التحول الذي تمّ والذي سوف يتم كما أشارت إليه النهاية المفتوحة للوسمية.

«كانت السيارة تقف وسط الساحة والأولاد يطلعون.. ينزلون.. ينطون فوق.. يقعون تحت.. تمنت كثيرات من النساء والبنات أن تكون لهن صلة بالسواق تمنى كثير من الشباب أن يتعلموا السواقة.

تمنى كثير من الرجال ركوبها في السفر. تمنى البعض السفر».

الروائي هنا، أدرك بوعي أن ثمة صراعا سوف يحدث بين الداخل والخارج، فلم تتمن كل النساء وكل البنات أن يكون لهن صلة بالسواق ولم يتمن كل الشباب أن يتعلموا السواقة ولم يتمن كل الرجال ركوب السيارة في السفر، ولم يتمن كل الناس السفر بل البعض.

إذا ستبقى القرية تنتظر الوسمية دائما، وسيبقى فيها من ينتظر ومن يحتفظ بكل العادات والتقاليد مهما حدث.

(الوسمية تذكرنا بالنهايات لعبدالرحمن منيف، فقرية «الطيبة» في النهايات تشبه إلى حد ما قرية «الجبل» في الوسمية، وانتفاء البطولة الشخصية يمكن رصده أيضا في النهايات وهيمنة البيئة أيضا واضحة، مما جعل ناقدا مثل روجر آلن يشير إلى أن رواية النهايات رواية بيئية أيضا).

- 3 -

يقول فرانك أوكونور: «إن خلق إحساس باستمرارية الحياة هو الشيء المطلوب في الرواية»، وقد حقق «المشري هذا الشرط في روايته، وكما أشرت فإن نهاية «الوسمية» المفتوحة قد أكدت لدينا هذا الإحساس، فثمة أحداث ستقع، وتحولات سوف تتم، وإن بداية جديدة ربما ستكون، والمكان المغلق سينفتح على ما عداه. لقد انتهت الكتابة وظل النص مفتوحا، يوحي «بل يجزم» باستمرارية، ورغم أن فعل التحول الذي رصد له كان بطيئا ما أضاع ردة الفعل وحركة الصراع في المحتوى السردي إلا أنه يحيل إلى ما لم يرصد

له إلى ما سوف يحل عندما تكون حركة الدخول/ الخروج يسيرة لا للأشخاص ولكن للأفكار، لا لأهل القرية ولكن للأغراب عنها، «سائق السيارة.. وغيره»، فالمشري لم يرصد التحول، ولكن أشار إليه ونبّه إلى أهميته أو خطورته في نهاية الرواية.

(رصد عبدالرحمن منيف في النهايات لبعض التحولات التي حدثت بقرية «الطيبة» جراء وصول الأجانب أو الضيوف كما أطلق عليهم أهل القرية، وكذلك جراء سفر عدد من رجال القرية إلى المدينة وإدراك الفرق في المعيشة وطرائق الحياة).

إن ثمة نظاما اجتماعيا مهددا دون أن ينتبه، يدرك ذلك كل من المشري ومنيف، وهذا الإدراك يقودنا إلى موقع كل منهما القريب جدا، بل والملتحم بهذا النظام الاجتماعي.

فالكاتب والراوي في روايتي «الوسمية» و«النهايات» لا تستطيع أن تفصلهما عن بعض، إذ إن كلا منهما يمثل مفهوم «الشخص الأوسط» على حد تعبير جويس، هذا الشخص الذي لا هو عادي ولاغير عادي، ولكنه عارف وينقل معرفته وهو رغم معرفته لا يتعدّى موقعه تجاه شخوص روايته فلا يحاول أن يعطيها دورا أكبر من دورها، ولا قولا يتعدى بعدها الفكري والثقافي. إنه ينقل كلامها المباشر ويرصد لفعلها البسيط وعلاقاتها التي لا تتجاوز الواقع البسيط لتدخل عالم العلاقات المركبة الذي تفرضه أماكن أخرى كالمدينة وغيرها.

إنه عالم محدود في جغرافيته وشخوصه ولا تنمو فيه الشخصية ولا تستطيع أن تتعدى حدوده وأبعاده المادية، وتتأصل فيه العادات

والتقاليد لتبلغ درجة «الطقوسية» لأن الحدود والبيئة لا تسمحان بأكثر من ذلك، إذ إنهما منغلقان، وهذا الانغلاق يطال الزمن ويحيل إلى الانتظار؛ ليس انتظار الوسمية فقط، ولكن انتظار كل شيء. فنحن في النص ننتظر من فصل إلى آخر، نطل على أحداث يربطها المكان وأشخاص لا تؤثر في الزمن عبر تنامي الفعل، ولكنها تترك الزمن ليؤثر فيها.

فحركة الزمن هنا راكدة بركود حركة الفاعل، والمحاولة الوحيدة لكسر هذه الحلقة بعد استغلاقها كانت محاولة شق الطريق «الخط» الذي لا يشير فقط إلى انفتاح المكان على الآخر ولكن إلى انفتاح الشخصية على الزمن، الزمن الذي لا تعرفه ولا تقيسه بالساعات والدقائق ولكنها تحس به عبر وقعه الطبيعي ومن خلال الأحداث التي تقع «مثل الموت وسقوط الأمطار والزواج وغيرها».

«الخط» في «الوسمية» فصل له أهميته لا لإدراك الشخوص الجديد بالزمن ومحاولة كسر الطوق المحكم والعزلة التي فرضتها الظروف وغيرها فقط، ولكن لأن الراوي انتقل بنا من اليومي المعاش بأفقية أحداثه ورتابتها إلى ديناميكية الفعل مع حركة الفؤوس وصوت الشاعر والانفتاح على المستقبل عبر الحاضر.

«بكرة تجيء السيارات وتروح وتجيء.. بكرة نطالب الدولة، والدولة غنية.. تفتح مدرسة لأولادنا.. يتعلمون».

يقول ميشيل زايرافا في كتابه «الأسطورة والرواية»:

«المجتمع والزمن هما جزءان من الجوهر المحتوم للقصة الرومانسية والرواية.. والرواية تقدم توازيا بين انقسامات الماضي

والحاضر والمستقبل والمقولات التي ينقسم إليها المجتمع». هذه المقولة تحققت في الوسمية عبر فصل «الخط» الذي أحال إلى الانقسامات التي أشار إليها زايرافا، فالزمن لا يعني الماضي والحاضر ولكنه معنيٌّ أيضا بالمستقبل، بما سيكون. فالوسمية بدون «الخط» ستعيش الماضي في الحاضر دائما، وسيكون النص مغلقا بانغلاق الكتابة، وسيفقد كثيرا من الحس الروائي الذي اتسم به إذ إنه سيبقى فقط أخبارا عن أو تأسيا لمجموعة اجتماعية تحتل موقعا على هامش التاريخ والزمن والمجتمع ككل لا تظهر قيمها وثقافتها ولا تستطيع إشباع رغائبها، فكل شيء يبدو أفقيا ومسطحا داخل البنية الاجتماعية التي لا تعرف الشكل الهرمي للعلاقات والإنتاج، ولن يكون هناك صراع ما.

إننا وعبر فصول «الوسمية» لا نرصد لوجود سلطة أو مؤسسة تتدخل في الأحداث أو يكون لها فعالية ما.. ما يجعل للأحداث زخما ما.. بوجود هذه السلطة أو المؤسسة عبر ما نعرفه عن الدور الذي تلعبه في الواقع.

(يمكن الرجوع إلى أعمال كافكا لتلمس ذلك الدور)، إشارات قليلة متناثرة عبر الفصول، توحي بعدم فعالية تلك المؤسسة وانعدام دورها إلا في حالات قليلة جدا في فصل البئر نرصد لهذا القول:

- «يقولون أبوها راح للحكومة وسألهم.. راحو يدورون.. من الخميس إلى الخميس يدورون.. ودلهم واحد من ذيك القرية على بير فيها ريحة عفنة.. ولقيوها فوق الماء!!!» (رغم أن هذا الفصل هو الثامن من فصول «الوسمية» إلا أن الإشارة التي رصدنا لها هي الثانية).

– ولا تتكاثر هذه الإشارات ولا يدرك أهل القرية أن ثمة مؤسسة تستطيع أن تفعل الكثير «ولكنها لا تفعل» إلا في الفصل الأخير «الخط» فهو فصل الانفتاح على الزمن، والمكان الآخر، والشخص الآخر والأفكار الأخرى إنه المعادل الموضوعي بل «البديل» لتوتر الانتظار في الفصل الأول.

هذا الانفتاح على الآخر لم يحدث بشكل جماعي في فصول الرواية، فقد تم بشكل فردي محدود قام به شخص هو «أبو صالح وولده عندما خرجا من القرية لأجل التقديس والبحث عن الرزق».

- 4 -

إن كل الإشارات والأفكار التي تم رصدها في السطور السابقة، إنما هي محاولة لقراءة أفق النص من خلال حدود القص، والإجابة عن السؤال المطروح في المقدمة والذي ما زلنا إزاءه: هل الوسمية نص روائي؟ هل الأفق الذي يتفتح عليه أفق رواية؟

إنني لن أتطرق كثيرا إلى المفهوم الباختيني للرواية، والذي يعتمد على التشكيل اللغوي والتشخيص اللفظي والأدبي، ولاعن درجة تحققه في نص «الوسمية» فقد تناول الناقد «معجب الزهراني» هذا الجانب باقتدار، ولكن فقط سأشير إلى بعض أفكار باختين وأحيل إلى قراءة «معجب الزهراني» «لغة المعيش اليومي» التي سبق الإشارة اليها.

يقول «باختين» في كتابه الخطاب الروائي: «إن الموضوع الرئيس الذي «يخصص» جنس الرواية، ويخلق أصالته الأسلوبية، هو

الإنسان الذي يتكلم وكلامه»، ثم يشير إلى نقاط ثلاث هي من الأهمية بمكان لترجمة هذا القول:

1. في الرواية: الإنسان الذي يتكلم وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظي وأدبي، إنه ليس خطابا منقولا أو معادا، ولكنه مشخص بطريقة فنية، وهو خلاف للدراما مشخص بواسطة الخطاب نفسه «خطاب الكاتب» إلا أن المتكلم وخطابه هما بوصفهما موضعا للخطاب، موضوع خاص يستلزم طرائق شكلية جدا خاصة في الملفوظ وفي التشخيص اللفظي.

2. في الرواية المتكلم أساسا هو فرد اجتماعي، ملموس ومحدد تاريخيا وخطابه لغة اجتماعية وليس لهجة، ومن ثم يمكن لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة، ومدخلا للتعدد اللساني.

3. المتكلم في الرواية هو دائما وبدرجات متفاوتة، منتج أيدولوجيا واللغة الخاصة برواية ما تقدم دائما من وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية. والرواية أكثر من أي جنس لفظي آخر، تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظي والشكلاني المحض.

وخلاصة القول وحسب رؤية «باختين»، فإن المتكلم وخطابه هما: الموضوع الذي يخصص الرواية، ويبتدع أصالة هذا الجنس التعبيري.

إن البطل في الرواية إلى جانب الفعل يتكلم ويفكر، والكلام هو الذي يشخّص العالم الأيديولوجي للشخصية لا الفعل.

وبالرجوع إلى «الوسمية» لمعرفة مدى تحقيق رؤية «باختين» وباختصار شديد مع اعتبار أن هذا الجانب سبق تناوله فإننا نلمس تحقق جانب من هذه الرؤية في نصف «الوسمية» وقد أشرنا إلى «التقنية» التي تناول من خلالها الروائي عمله، واضعين هذه الرؤية في اعتبارنا، فالإنسان الذي يتكلم وكلامه، كانا مثار اهتمام الكاتب ومحور رؤيته، وبالرجوع إلى الرواية نجد أن ثمة أحداثا وقعت لم يصفها الروائي، ولم يتطرق إليها مباشرة، ولكنا علمنا بها من خلال كلام شخوص الرواية (انظر في البئر) حادث البنت، مصلح الدوافير، حرب فلسطين، إضافة إلى إحداث أخرى موزعة داخل الفصول).

وكان الكاتب يركّز على الشخصية المتكلمة من خلال قولها ونلمس ذلك من خلال تركيزه على شخصيات يعنيها أبو جمعان، العم سعيد، أبو صالح، حميدة، لما لقولهم من أهمية ترتبط بالعمل ككل أو بالحدث المروري وأهميته، ولقد تعدى هذا الاهتمام مفهوم الشخصية المرتبطة بالأشخاص إلى إطار أوسع يضيف الأشياء نفسها والعلامات اللغوية أيضا – فالشخصية علامة قبل أن تكون كائنا – إن (علبه التبغ، ودلة القهوة، وصوت المطر – وغيرها من الأشياء كانت تشارك الحوار (بل وتقطعه أحيانا) بأصواتها التي تصدر عنها والتي اهتم بها الروائي فجعلها قولا كأي قول يصدر عن أي شخصية.

«ضغط بإبهام يمينه في وسطها قدام قالت العلبة الفضية: طق».
«أخذ علبة الكبريت (أبو شعلة الأصلي) نزع عودا واحدا حك به في جانب العلبة قال: تشخط».

«النار تشتعل وتنفث دخانا أزرق يلعب العيون بحرارته حيث استقرت الدلة.. نضح منها قدراً ضئيلاً على الجمر فقالت: طش».

«هجرت الدنيا، وارتفع رنين المهراس: ران.. رين.. ران.. ران.. رين».

لم يهتم الكاتب بالشخصية المتكلمة فقط ولكن بكلامها أيضا، وتركّز هذا الاهتمام إضافة إلى ما ذكرنا إلى محاولة التشخيص الأدبي للكلام، ونقله إلينا «وقد بذل في ذلك جهدا طغى كثيرا على البناء الروائي» وهذا النقل الذي مهما بلغ درجة من الدقة يتعرض لبعض التعديلات في المعنى قام بها الكاتب في محاولة للتشخيص.

فبرزت الثنائية الصوتية التي تنزع نحو الثنائية اللسانية التي تحدد في النهاية صورة المنظور الاجتماعي وصورة عينة اجتماعية ملتحمة بخطابها ولغتها (وهذا ما يميز الرواية عن غيرها من الأعمال الأدبية الأخرى).

- 5 -

إذا كان لكل نص عالمه الخاص، ومنطقه المميز، فإننا في نص «الوسمية» ومن خلال عالمه الذي يشي به نستطيع أن نقف أمام عدة نقاط هي من الأهمية بمكان، لأنها تتعلق بالإنشائية الجمالية للنص. ولعل النقطة الأولى الهامة هي علاقة الباث بالنص، فالباث له دائما علاقة مباشرة أو غير مباشرة بنصه.

إننا في نص «الوسمية» نجد أن ثمة باثا ينقل إلينا ما يراه ومايسمعه فقط، وهو في بثه يلتزم الموضعية ولا يتعدى موقعه الذي

يرى منه ما يبثه. وهو من هذا الموقع يحاول أن يؤكد لنا أنه ينقل الواقع دون تدخل، إذ إن حدود علاقته بالشخصيات والأحداث لا تتعدى النقل والإخبار دون الغوص إلى الداخل للتنقيب والكشف والتحليل. وبافتقاد هذا الجانب افتقدنا الطرح الإيديولوجي الذي ينتظم الرواية والذي يكشف لنا أو يحدد أبعاد الشخصيات ودورها «لا الاجتماعي فقط» ولكن من خلال المنظور التاريخي، أي المهمة التاريخية التي تنجزها هذه الشخصيات والتي تتعدى الاهتمام بمشاكلها الداخلية.

صحيح أننا في نهاية الفصل الأخير أدركنا أن الروائي قدم قراءة سريعة لدواخل شخوص القرية من خلال موقفهم من السيارة وسائقها بعد شق «الخط»، وأشار بذلك إلى أن مهمة تاريخية للقرية سوف تكون، إلا أنها إشارة سريعة ومتأخرة «لا تحيط بـ «ولكن تشير» لـ».

إن افتقادنا لعناصر الكشف والتحليل وسبر الأغـوار عن كوامن الشخصية وعلاقتها بالآخرين وتفاعلها الاجتماعي من خلال مايدور بداخلها، أدى إلى إفقاد بعض شخصيات «الوسمية» لحيويتها وافتقادها لأحلامها وتطلعاتها وفعالياتها في التغيير، والتفكير فيها كونها شخصيات فاعلة تصارع شكلا ما من أشكال التخلف أو القهر أو العجز أو خلافه.

يقول «ال بيريس» في كتابه: «تاريخ الرواية الحديثة»: «غدت الرواية علاوة على كونها سردا أو مغامرة نظرة علنية وتحليلا باطنيا، وهي الولوج بقوة لا تكاد تكبح في هذا العالم المضطرب الذي هو كبرياء الفرد وسرد الضمير وتفصيل الأحاسيس».

إن موقع الباث في «الوسمية» وتقنيته في البث وكونه يلعب دور «الشخص الأوسط» الذي ينقل بحيادية ما يراه، هو الذي أدى إلى افتقاد «الأحاسيس» التي يثيرها عادة العمل الروائي من خلال أحداثه، ولعل نظرة على فصل يمكن أن يعد من أهم فصول «الوسمية» وهو «البئر»، حيث نجد أن الروائي قدم لنا رد الفعل إزاء حدث يشكّل في مجمله ندبة في البناء الأخلاقي والاجتماعي لمجتمع القرية، قصيرا ومبتسرا، فالحدث لا يتعدى كلمات قليلة وقصيرة قاطعا بها الرواية:

«- الله يقطع نصيبه.. كيف يدخل؟

- يوه .. يوه!

- الله يخيبه.

- الله يكفينا .. وليش ما سمعت كلامه؟

- هيا .. هيا .. وليش ما سمعت كلامه؟

- هيا .. هيا .. تأخرنا .. الله يرحمها .. هيا».

الروائي هنا، ومن موقعه الحيادي ينقل ما قيل فقط دون تحليل أو تفسير أو كشف عن كنه الحدث، إنه ينقل عن راوية تروى للبنات، هي الأخرى تروى عن آخرين، إذ بدأت الحكاية بالفعل (يقولون) دلالة على بروز الحدث واستمراريته، وفي نفس الوقت للتأكيد على كونها لم تر ولكنها سمعت وقد أكدت على ذلك عدة مرات.

«- قالوا .. قفلت الشباك أهلها راقدين.

- قالوا .. يوم الخميس اللي راح.

- قالوا .. أمها ماتت من الخوف في نفسها».

وهكذا، إلى أن يتدخل الراوي لينهي الفصل والحدث ورد

الفعل، ويغلق تماما الحديث عنه بشكل سريع، كأنما لينهي الحديث عن عمل مشين لا ينبغي البحث فيه والوقوف على أبعاده «كنّ قد تأخرن عن بيوتهنّ.. كانت الطريق تكشف عن قطرات ماء مرتطمة بالتراب، وكانت القطرات تنزل من القرب السوداء».

ويُعد هذا الفصل من أقصر فصول الرواية إذ لا يتعدى حيزه ثلاث صفحات، لكنه يعكس إضافة إلى ما تقدم عن ارتباط الباث بالبناء الاجتماعي والأخلاقي للمجتمع الذي يروي عنه. هذا الارتباط الذي دفعه إلى تبني وجهة نظر مقاربة بل متطابقة أحيانا مع وجهات نظر من يروي عنهم. وهو من هذا الموقع لا يستطيع «أخلاقيا» أن يقتحم سرائر ودواخل الآخرين، ليركز على الصراع الداخلي أو النوازع مهما كان نوعها.

- 6 -

وإذا كانت علاقة الباث بنصه قد حددها موقعها، فإن علاقة هذا الباث بالمتلقي قد ظهرت خلال تقنية القصة التي حاول فيها الروائي التشخيص الأدبي للكلام المحكي، وأيضا التدخل أحيانا لتفسير ما يتخيل أنه سيكون مستغلقا على هذا القارئ المتلقي.

إن هذه العلاقة ساهمت إلى حد كبير في بلورة أسلوب الرواية ولم تخرج بها عن أبعاد أكثر وأعمق من أبعادها المحددة، ولعل هذه العلاقة قد حددتها علاقة أخرى ساهمت في بلورة العمل ككل وهي علاقة النص بالمجتمع، فعالم النص يحيل إلى هذا المجتمع وشروطه، فالكاتب ليس وحده الملف، ولكن يشترك معه في نفس الوقت الواقع الاجتماعي والتاريخ.

وإذا كان الكاتب قد وعى ذلك جيدا إلا أنه كان أحيانا ينقل هذا الواقع دون نبض الحياة في تطورها. انظر فصل «مصلح الدوافير» مقارنة بفصل «الماطور» وقد شغله أحيانا النشاط الخارجي للشخصيات ومحاولة رصد القدر الكبير من حركتها وأقوالها وعلاقاتها الخارجية عن الشخصية ذاتها.

لقد بدت تلك الشخصيات أحيانا بلا خصوصية «وإن كان ذلك لم ينقص كثيرا من قيمة هذه الشخصية في السياق العام للنص، وذلك من خلال رصد المشاعر وروح المودة والأحاسيس الإنسانية الصادقة الذي باعد بين الشخصية وطابع التسطيح».

- 7 -

إذا كانت مهارات المشري التي تبدت من قبل في أعماله القصصية والمتمثلة في القدرة على استخدام اللغة والتشخيص الأدبي لها، واختيار المكان وتجسيده من خلال الشخصية وزمنها والنفاذ إلى الواقع ببساطة وقدرة، قد استطاعت أن تعوض النقص في القدرة الروائية الذي اعترى عمله الأول «الوسمية» فإنه هنا قد تميز عن البعض من كتاب الرواية المحلية بذلك، إذ إن الخبرة الروائية تلعب دورا كبيرا في بلورة العمل، ولعلنا لا نندهش حين نجد ناقدا مثل «كربر شويك» يشير إلى أن «يوسف إدريس» الذي كتب عدة أعمال روائية ليس لديه نفسا روائيا.

بقي أن أشير إلى ملاحظة مهمة، وهي أن عمل المشري وبعض الأعمال الروائية الأخرى التي ظهرت على الساحة مؤخرا، تشير مع بعض الأعمال الروائية السابقة في الوطن العربي وغيره إلى التخلي

عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البرجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمتها.

ولعل في محاولة «باختين» إيجاد جذور للرواية في أحضان الثقافة الشعبية والفكر الشعبي ما يعضد ذلك.

ثمة إشارة أخرى للختام، وهي أن الرؤية النقدية عادة ما تعبر عن رؤية صاحبها وليست بالضرورة تعبيرا عن رؤى الآخرين، وهي في جميع الأحوال تخضع للمناقشة، وإزاء أسنة الرماح المشرعة دائما في الهواء استحضر بعض مقاطع من «أوجين أونفين» لتكون خاتمة لهذه الرؤية:

«مهما تكن، آه يا قارئ.

عدوا أو صديقا فإنني أريد منك أن نفترق أحبة.

وداعا.. ومهما تبحث بعدي في هذه المقاطع اللامبالية؟

عن ذكرى انفعال

أو استراحة بعد العمل

عن لوحة حية أو نكت أو أخطاء نحوية

فلتكن إرادة الله أن تعثر في هذا الكتاب

حتى ولو على فتات

من أجل اللهو والحلم ، من أجل القلب ، أو جدل الصحفيين

ولنفترق الآن

وداعا».

هوامش

(1) الوسمية: عبدالعزيز المشري. القاهرة، دار شهدي للنشر.

(2) الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة. القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر.

(3) فن الأدب الروائي عند تولستوي: أدينكوف ، ترجمة محمد يونس. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(4) لغة المعيش اليومي في لغة الرواية: معجب الزهراني. دراسة للأصداء الشعبية في رواية الوسمية. ورقة مقدمة لمهرجان الجنادرية.

(5) النهايات: عبدالرحمن منيف. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات للنشر.

(6) النقد البنيوي الحديث: فؤاد أبو منصور. بيروت، دار الجيل.

(7) الإبداع القصصي عند يوسف إدريس: كربر شويك، ترجمة رفعت سلام. القاهرة، دار شهدي للنشر.

(8) الرواية والأسطورة: ميشيل زيزافا. اللاذقية سوريا، دار حوار للنشر.

(9) بناء الرواية: سيزا قاسم. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(10) «فن الرواية في الأدب السعودي المعصر» نادي جازان الأدبي 1411هـ.

(11) معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية – الرواية – مدخل تاريخي – دراسة ببيلوجرافية ببلومترية – د. حسن حجاب الحازمي و أ. خالد اليوسف – النادي الأدبي – الباحه 2008م.

(12) فن القصة في الأدب السعودي المعاصر- الدكتور منصور الحازمي -دار العلوم 1401هـ.

(13) الرواية السعودية واقعها وتحولاتها – د. حسن النعمي 1430هـ.

(14) تحولات الرواية في المملكة العربية السعودية – د. عالي القرشي – الانتشار العربي – النادي الأدبي – الباحة 2013م.

الجانب الآخر من الصورة
(الحركة السردية في الثمانينيات)

سحمي الهاجري

«هل بلغت مداركهم أن عنب الحصرم الذي لم يستو... سيتفجر بالنضج والحلى حين يحين قطافه ؟! لا ريب.. لاريب.. لا ريب».

عبد العزيز مشري

(رواية: صالحة)

مدخـــل:

قبل أن نتحدث عن الحركة السردية في الثمانينيات من القرن الماضي، ولكي نتمكن من موضعتها معرفياً في سياقها المناسب، لابد من تحرير قضية طبعت تلك المرحلة بطابعها، تتعلق بما سُمي حينها الحداثة.

كان الجدل والضوضاء حول الحداثة الشعرية نقداً وإبداعاً، هو الجانب البارز من الصورة الذهنية عن مرحلة الثمانينيات، بيد أننا حين ندقق في ظروف وملابسات تلك المرحلة، نجد أن حصيلة تلك الضوضاء بمجملها - في جانبها الأكبر - بدت وكأنها مجرد وقود أو لازم من لوازم ما سُمى (الصحوة)؛ لأن كل ذلك الجدل خدم الصحوة أكثر مما عبر عن مشروع إبداعي متجذر وأصيل.

في بداية السبعينيات صدر ديوان شعري لسعد الحميدين بعنوان: (رسوم على الحائط)، وكانت الصحف تنشر نصوصاً

شعرية على غرار ما جاء في الديوان، ولكن لم تتجاوز التعليقات حينذاك وصف هذه النصوص الشعرية بالغموض وأنها من الشعر الحر ولا تلائم الذائقة العربية التقليدية، وما إلى ذلك.

ولكن ديوان الحميدين لم تظهر حوله معركة، ثم ما جرى فيما بعد من استحضار النظريات الأدبية الحديثة بالنسبة للمملكة والقديمة في بلدانها الأصلية، كان يمكن أيضاً أن يمر بهدوء لولا تزامنها مع حركة الصحوة.

ولمعرفة أبرزالخلفيات المباشرة للصحوة، يمكن القول: إن الخلايا والتنظيمات السرية في بداية تلك الفترة، وقبل ظهور الصحوة، كانت مشغولة بعملية التحضير والتبشير بظهور المهدي المنتظر على (رأس القرن الهجري الجديد) كما يجدون ذلك في المدونات القديمة والإسرائيليات وأحاديث الملاحم وروايات آخر الزمان، وتصدت للمهمة أحد أذرعها المسماة بالسلفية الجهادية المحتسبة، المعروفة إعلامياً بـ (جماعة جهيمان)، ولكنهم مع حماسهم واندفاعهم غلطوا حتى في حساب الأيام والتواريخ.

فبدلاً من إظهار المهدي المنتظر بين يومي (1400/12/30هـ) آخر يوم في القرن السابق و(1401/1/1هـ) أول يوم في القرن الجديد، جانبتهم الدقة وأظهروا المهدي المنتظر في نهاية عام (1399هـ) وبداية (1 محرم 1400هـ)، قبل الموعد المفترض باثني عشر شهراً، مما يدل ابتداءً على الارتجال والهوس، وانعدام التمييز بين أسس وأصول وقطعيات الدين، وبين ما سواها من تخليطات وخرافات من جانب، وغياب الوعي حتى بأبسط البدهيات من جانب آخر. وبقية القصة معروفة.

ولعل (جماعة جهيمان) تُعد نوعاً من النزع الأخير في حركات التشدد ذات الطابع المحلي، التي يغيب عنها عادة أن لغة بعض المرويات التراثية توحي أحياناً بنوع مزيف من الحقائق، وتغري بعض الناس باعتقاد وجود مادي حقيقي لأمور مغرقة في التجريد.

وذلك بخلاف حركة الصحوة التي ارتبطت بدائرة واسعة من موجات التطرف الإقليمي والدولي، ودخلت - بدون أن يعرف معظم منتسبيها - في حركة تروس كبيرة جداً تتعلق بلعبة الأمم، ودارت ضمن خطط واستراتيجات أجهزة الاستخبارات العالمية التي تجيد تحويل المشاكل إلى فُرص، وتعكف على دراسة الخصائص والديناميات الموجودة لدى الشعوب المختلفة وتعمل على استثمارها وتوجيهها لتخدم مصالح تلك القوى الكبرى، إن على المدى القريب أو المتوسط أو البعيد.. إلخ.

الحاصل أنه بعد الفشل الذريع لمشروع المهدي المنتظر، انخرطت تلك التنظيمات الإرهابية فيما سمي الصحوة في إطار الصراع الأمريكي الروسي على مناطق النفوذ في آسيا الوسطى، بحجة الجهاد في أفغانستان.

والمعروف أن الصحوة في الأساس ما هي إلا صدىً لما يُسمى الثورة الإسلامية في إيران، تلك الثورة التي احتفلت بها الجماعات السنية أيما احتفال، وخاصة (جماعة الإخوان المسلمين) ولا يخفى أن ولاية الفقيه في إيران هي النسخة الشيعية من تنظيم الإخوان، وأن مرشد إيران حالياً (خامنئي) هو مترجم كتب سيد قطب للفارسية، والتنظيم الهيراركي لـ (ولاية الفقيه) (النائب عن الإمام

الغائب) متطابق تماماً مع (ولاية الفقيه) (النائب عن الخليفة الغائب) لدى الإخوان.

وهذا التمازج يفسر اعتماد الإخوان أسلوب (التقية) الغريب على المذاهب السنية، ومن هذا التماهي والتقارب بين فكرة (مرشد الثورة) في طهران و(مرشد الإخوان) ظهرت الدعايات المكثفة لما سُمي بالتقريب بين المذاهب، وهذه العملية ظهرت فيها انتهازية الإخوان بوضوح، في الوقت الذي استغلتها حكومة ولاية الفقيه في إيران للتغلغل داخل شعوب الدول السنية والتسلل إلى تكويناتها الهامشية الهشة، وتكوين جماعات سياسية وإعلامية في كثير من البلدان العربية تدين بالتبعية المطلقة للولي الفقيه بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

ومن هنا يتضح العداء الشديد الذي يظهره كل أولئك المتطرفين من الجانبين للتنوير والثقافة والإبداع، لأن التنوير على النقيض تماماً من مشاريعهم المبنية على الدجل والتضليل والخرافات وإلباسها لباس التدين الزائف.

فوارق التوقيت الحضاري والمعرفي:

وعندما نعود اليوم إلى مرحلة الثمانينيات، نجد أن التخليط في المعلومات والتوقيتات والتشخيصات والخلل في الوعي بفوارق التوقيت الحضاري والمعرفي، هو البارادايم(paradigm) المسيطر على ثنائية (الحداثة/ والصحوة).

يروي محمد الدخيل أن عزيز ضياء كان يكرر كلمته المأثورة: «إن كتاب عبدالله الغذامي (الخطيئة والتكفير) لن يُفهم إلا بعد

خمسين سنة». (صحيفة عكاظ 1437/4/2هـ، 20 يناير 2016م، ص 24). وبصرف النظر عن مدى دقة هذه العبارة من الناحية العلمية والواقعية، فإنها من جهة الخطاب تدل على خلل فادح في فهم الواقع والتاريخ وفوارق التوقيت الحضاري والمعرفي.

غاب الوعي باللحظة الحضارية في صراع الحداثة مع الصحوة؛ فالحديث مثلاً عن الحداثة في الداخل المحلي، جاء بعد ظهور ما بعد الحداثة بعقود طويلة على المستوى العالمي. أما على المستوى الإقليمي فلم يلتفت أحد - مثلاً - إلى أنه في بداية تلك المرحلة كان (ما بعد حداثي) مثل: (ميشال فوكو) يتظاهر مع الملالي في شوارع طهران.

كان هنالك نوع من التوهان بين (عزائم الحداثة) و(رُخص ما بعد الحداثة)، فالمقولات النقدية الحداثية تتحدث عن أشعار غالبيتها أقرب إلى ما بعد الحداثة، ففي الحد الأدنى تنتمي تلك الأشعار إلى ثقافة هامشية على مستوى العالم العصري، ثقافة تظل لها خصوصيتها حتى لو حاولت التمرد على هذه الخصوصية من داخلها.

ولذلك تمايز هذه الورقة بين الشعر والسرد في مرحلة الثمانينيات من هذه الزاوية؛ فالسرد إجمالاً جزء من التعبير الطبيعي عن الوعي العميق باللحظة التاريخية والحضارية، ولذلك كان من موقعه في قلب الواقع يمارس عمومية تنويرية شاملة وراسخة ومتطورة.

كان المعيار آنذاك والسؤال الأساس هو: «مشاغبة النسق» (حكاية الحداثة ص 103 المركز الثقافي العربي 2004م). ومن الواضح أن هذا المعيار معيار ظرفي في توقيته وذلك السؤال سؤال اختزالي بطبيعته.

إضافة إلى أن (مشاغبة النسق) حدثت بشروط النسق ذاته، كما مرّ بنا. وكل ذلك بخلاف السرد الذي هو مفارق أساساً لشروط النسق، واستمر في تطوره المتواصل؛ لأن الأنواع القصصية وبخاصة الرواية هي في حقيقتها سرود معارضة، ومعارضتها عميقة وجذرية، وليست معارضة مظهرية أو ظرفية أو عابرة.

والفرق هنا بين الشعر والسرد وخاصة القصة القصيرة والرواية من جهة اتصالها بالحداثة؛ أن الشعر فن لكل العصور، ولإسباغ الحداثة عليه يحتاج الأمر إلى تدخل خارجي يخرجه عن مساره التقليدي.

أما القصة القصيرة والرواية فهما فنون حداثية ابتداءً،وحداثتهما - حتى في حدها الأدنى - حداثة داخلية، ومثلهما قصيدة النثر؛ لأنها على غرار القصة القصيرة والرواية حداثتها من المنبع، ولعل السرد تحديداً خير ما يمثل ما يسميه كونديرا «الاستمرارية التاريخية» (ميلان كونديرا: الستارة، ترجمة: معن عاقل، المركز الثقافي العربي بيروت 2015م)؛ فالسرد بحيويته وعمقه وملابسته لواقع الحياة،على وعي بفارق التوقيت الحضاري والمعرفي، بدليل أنه جعل هذا الفارق هو موضوعها الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه.

والمعروف أن السرد نقداً وإبداعاً هو العماد الأساس والبنية الصلبة لأي حركة ثقافية حديثة، كما يشهد بذلك واقع الحال في كل آداب العالم، وقوائم الفائزين مثلاً في جائزة نوبل للآداب؛ ونلاحظ أن هذا الشرط بدأ يتحقق بالنسبة لأدبنا المحلي منذ مرحلة الثمانينيات. وإن كان غطى عليه إعلامياً سجال الحداثة

والصحوة،ربما باعتباره أقرب طريق إلى الشهرة، على قاعدة: (from zero to hero). بدليل ما رافقها من شخصنة وأدلجة سطحية.

الحركة السردية في الثمانينيات:

يمكن القول قبل الدخول في تفصيلات الحركة السردية في الثمانينيات، أن حساسية الوعي السردي بطبيعة المراحل عملية شاملة وعميقة؛ فحتى عندما أعيدت طباعة بعض الأعمال القديمة، مثل سيرة أحمد السباعي جرت صياغتها برؤية جديدة تناسب المرحلة، وصدرت الطبعة المعدلة بعنوان جديد هو: (أيامي) بدلاً من عنوان (أبو زامل) في طبعتيها الأولى والثانية. يقول السباعي في مقدمة الطبعة الجديدة الثالثة (1985م):

«إنها أيامي قدمتها في الطبعة الأولى والثانية باسم (أبو زامل). كنت أردتها رمزية تمثل بعض فصولها جانباً من حياتي وتعطي بجوانبها الأخرى صوراً من حياة الجيل الذي عشته.ولكني رأيت اليوم وفي الطبعة الجديدة أن أتوسع فيما يلم بحياتي إلى جانب ما عرف من سمات الجيل فتعين على أن أنسى أبا زامل وأتقدم إلى القارئ بقصة (أيامي)». (أيامي ص 11).

أي أن أحمد السباعي قام بتعديل ميثاق سيرته القرائي من التلميح إلى التصريح؛ من صيغة (أبو زامل) القريبة من منهج جورج ماي (Georges May) الفضفاض والمرن، إلى صيغة (أيامي) الأكثر التزاماً بمحددات تعريف فيليب لوجون (Philippe Lejeune) للسيرة الذاتية. (حوار النصوص ص 79).

وفي مجال الرواية نجد أن هذه المرحلة بدأت بالشكوى من (الفراغ الروائي في الأدب السعودي) (انظر مثلاً: نسيم الصمادي، الجزيرة عدد (3626) 29 شوال 1402هـ، ص 13، وعدد (3632) 4 ذو القعدة 1402هـ، ص 13). وما انتهت إلا وقد ترسخت عملية التراكم الكمي التي تحولت إلى تغير نوعي في المرحلة التالية أي مرحلة التسعينيات.

وهو ما جعل الدكتور الغذامي في كتاب: (حكاية الحداثة) يعود فيقول: «ظهرت الرواية بقوة في التسعينات وكان هذا تحولاً ثقافياً واجتماعياً كبيراً يحدث في مجتمع محافظ تعود على الستر والمداراة وتزكية النفس، فجاءه فن يكشف ويفضح ويعترف، وهذا تغير نسقي كاشف ويحمل علامة ذات دلالات عميقة في التحول». (حكاية الحداثة، ص 287).

ولكن الغذامي لم يذكر أن رواية التسعينيات ما كان لها أن تنشأ من فراغ، وأن أساس تراكمها الكمي على الأقل، وتغيرها النوعي نسبيٌّ، ومواكبة النقد السردي لها، بدأ في مرحلة الثمانينيات، عندما كان غبار الحداثة والصحوة يسد الآفاق.

وهذه الورقة تنظر إلى الحركة السردية في الثمانينيات باعتبارها مرحلة وسيطة، تمثلت ما قبلها من مراحل وتجاوزتها، واستشرفت ومهدت وأسست لما بعدها،فقد شهدت هذه المرحلة ازدهار حركة النشر، وتزايد التراكم الكمي، ونُشرت آلاف القصص ومئات الروايات، ولأول مرة في الأدب المحلي يتزامن النقد مع الإبداع ويتحاور معه،إذ بدأت تظهر كتب متخصصة في دراسة ونقد القصة

والرواية، علاوة على مئات الدراسات النقدية والإضاءات المنشورة في الصحافة الثقافية لمواكبة الأعمال السردية.

وإذا ابتدأنا بالرواية التي كانت شبه غائبة في الأدب السعودي كما ذكرنا، فإنها لم تقتصر على التراكم الكمي الذي بدأ في هذه المرحلة، بل أردفت ذلك بتطور نوعي، فصدرت عدد من الروايات المتميزة مثل: (سقيفة الصفا) لحمزة بوقري، و(4 صفر)لرجاء عالم، و(الوسمية) و(الغيوم ومنابت الشجر) لعبدالعزيز مشري، و(عبث) لهدى الرشيد. و(غيوم الخريف) لإبراهيم الناصر، و(رائحة الفحم) لعبدالعزيز الصقعبي. و(غداً أنسى) و(لا عاش قلبي) لأمل شطا، و(لحظة ضعف)لفؤاد مفتي، و(جراح البحر) لمحمد عبده يماني، و(الطيبون والقاع) لعلي حسون، و(ليلة عرس نادية) لعبدالله سعيد جمعان.

ويلاحظ من هذه الأسماء وسواها، أن إنتاج الرواية شمل عدداً من مناطق المملكة، ولم يعد الإنتاج الروائي مقتصراً على مناطق محدودة كما كان الأمر في المراحل السابقة. ولأن المرحلة مرحلة وسيطة بين زمنين، يمكن أن يطلق على غالبية هذه الروايات (روايات الحافة)، لأنها في معظمها تعقد المقارنات والمفارقات بين جيلين وبين نمطين من الحياة والأفكار والتصورات؛ فالرواية قبل الثمانينيات كانت في الأغلب الأعم ترسم الشخصيات كما يجب أن تكون (أمثولة في الفضيلة للأجيال القادمة) على طريقة السرد الشفاهي.

أما في الثمانينيات فقد بدأت الروايات بالتفكير في الإنسان بصفته إنساناً، وصارت تُعلي من راهنية الواقع وتقديم الشخصيات

الفردية الواقعية كما هي، ومع ذلك لم يستطع الروائي آنذاك أن يتجاوز التفكير بدل القارئ، وهو الأمر الذي تغير في نماذج عديدة من روايات التسعينيات وما بعدها؛ إذ كانت رواية الثمانينيات تتجنب التابوهات أو تلامسها من بعيد، أما رواية التسعينيات فصارت في أغلبها تتقصد كسر التابوهات والاشتباك معها مباشرة، ومجابهة المدونات الرسمية بجرأة غير مسبوقة.

وفي مجال القصة القصيرة، جرى التوسع في إصدار المجموعات القصصية بمعدل صدور مجموعة قصصية شهرياً، وبرزت أسماء كثير من كتاب وكاتبات القصة القصيرة الذين أصدروا المجموعات القصصية، مثل:عبد العزيز مشري (أسفار السروي)، سباعي عثمان (الصمت والجدران) و(دوائر في دفتر الزمن)، محمد علوان (الحكاية تبدأ هكذا)، لطيفة السالم (الزحف الابيض)، عبده خال (حوار على بوابة الارض)، عبد الله باخشوين (الحفلة)، سعد الدوسري (انطفاءات الولد العاصي)، خيرية السقاف (أن تبحر نحو الابعاد)، صالح الأشقر (ضجيج الأبواب)، جار الله الحميد (وجوه كثيرة) حسين علي حسين (ترنيمة الرجل المطارد)، ناصر العديلي (الزمن والشمس اللذيذة)، رقية الشبيب (الحزن الرمادي)، يوسف المحيميد (ظهيرة لامشاة لها)، عبدالله السالمي (مكعبات من الرطوبة)، حسن النعمي (زمن العشق الصاخب)، خالد اليوسف (مقاطع من حديث البنفسج)، شريفة الشملان (منتهى الهدوء)، فهد العتيق (مسافات للمطر الآتي)، محمد علي قدس (هموم صغيرة) و(مواسم الشمس المقبلة)، أحمد الدويحي (البديل).

وتميزت مرحلة الثمانينيات كما أشرنا بمواكبة النقد للإبداع؛ ففي نقد القصة القصيرة صدر عدد من الكتب مثل: (القصة القصيرة في مصر ومحمود تيمور) لحمزة بوقري، وهو أول كتاب يتعرض لنقد القصة في بداية هذه المرحلة. و(فن القصة في الأدب السعودي الحديث)، للدكتور منصور الحازمي. و(القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، لسحمي الهاجري). و(القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية)، لمحمود رداوي. و(المسافة بين السيف والعنق: دراسة في تضاريس القصة القصيرة السعودية المعاصرة)، لشاكر النابلسي. و(القصة القصيرة المعاصرة، في المملكة العربية السعودية)، للدكتور محمد بن صالح الشنطي.

وفي نقد الرواية صدر كتاب (فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور)، للدكتور السيد محمد ديب. وكتاب (فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر)، للدكتور محمد بن صالح الشنطي، ودراسة الدكتور سلطان القحطاني عن (الرواية في المملكة العربية السعودية).

عملت هذه الكتب النقدية على إبراز النصوص وكتابها، وبسط الحديث عن العناصر الأساسية في البناء السردي مثل اللغة والشخصية والحدث والمكان والزمان وما هي إمكانات كل عنصر في ذاته،ورصد حركة العلاقات فيما بينها عندما تشكل نسيجاً واحداً في العمل السردي. ولأول مرة في الساحة الأدبية المحلية يتوفر هذا القدر من تحليل النصوص السردية من القصص والروايات تحليلاً فنياً، ويجري – مثلاً – بسط الفروق الدقيقة بين الحكاية والمحكي،

ومقولة الراوي وزوايا الرؤية، وطريقة رسم الشخصيات، وطرائق تقديمها وتحريكها ووظائفها في بنية السرد، وشخصية البطل والشخصيات الثانوية، وأهمية عنصر المكان حين يكون جزءاً من نسيج السرد، واستخدامات الزمن، سواء الزمن الواقعي أو أزمنة السرد من البطء والتسريع والقفز... إلخ.

ويمكن اعتبار كتاب حمزة بوقري عن محمود تيمور أول كتاب ينشر داخلياً، ويخصص بكامله للنقد السردي في بداية هذه الفترة، ففي هذا الكتاب نظرات ثاقبة عن مصادر قصص تيمور وأثرها في بناء القصة عنده، ووقوفه عند القصص التي أعاد تيمور تنقيحها، أو حذفها نهائياً، وقارن طويلاً بين صيغتها الأولى وصيغتها الثانية، ويُلاحظ أن البوقري يثمن في كثير من تعليقاته خلو القصص من المعالجات الرومانسية والاستطرادات والعبارات التقريرية، والمبالغات التي لا معنى لها.

ومن الطبيعي أنه قد يوجد بعض المآخذ التفصيلية هنا أو هناك على هذه الكتب التي صدرت في الثمانينيات وتخصصت في النقد السردي، وأن الدراسات اللاحقة تجاوزت في أحيان كثيرة بعض ما جاء في تلك الكتب، إلا أن هذه المؤلفات التأسيسية في المجمل وفي المحصلة النهائية تبقى علامة فارقة في تاريخ نقد السرد الحديث في الأدب المحلي، الذي لا بد أنه يهم كل متخصص في هذا المجال.

ومما عزز دور النقد السردي وأضاف إليه في هذه المرحلة، حدوث مواكبة آنية في الصحافة الثقافية عند صدور أي رواية أو مجموعة قصصية،بما يزيد في تلك المرحلة عن (600) دراسة

وإضاءة كتبتها أسماء متنوعة من الدارسين والنقاد العرب والسعوديين، منهم: د. فاطمة موسى، ود. يوسف نوفل، د. محمد مصطفى هدارة، ود. السعيد الورقي، ود. رشيدة مهران، وسليمان الفليح،ونصر عباس، ود. محمد الشنطي، ومحمود رداوي، ود.علي الراعي، وسعد الدوسري، ود. منصور الحازمي، وفائز أبا، ود.سعد البازعي، ود. فوزية أبو خالد، وعابد خزندار، وعلي الدميني، ود.السيد محمد ديب، ود. عبدالرحمن الربيعي، ود. معجب الزهراني، وفاضل السباعي، ود. سعيد السريحي، ود. طلعت صبح السيد، وعثمان الصيني، ود. عالي القرشي، ود. عبدالله با قازي، وسعيد الكفراوي، ود. محيي الدين محسب، وشاكر النابلسي، وآخرون.

إذن تواكب النقد السردي مع الإبداع في هذه المرحلة بدرجة معتبرة قياساً بما سبق، وخاصة عندما عكفت الكتب النقدية تحديداً على رصد تطور القصة والرواية، والدخول في عملية تحليل القصص والروايات تحليلاً فنياً، لابد أن المبدعين نظروا فيه واستفادوا منه، في ضوء الحقيقة المؤكدة بأن النقد يقود الإبداع، فمنذ القدم لا يمكن مثلاً تخيل إنتاج الإلياذة والأوديسة بدون مهادها الفكري والفلسفي في العصر الإغريقي.

خاتمة:

ركزت هذه الورقة على جزئية واحدة، وهي أنه على الرغم من تأثير ما سُمي الحداثة الشعرية وصراعها مع الصحوة، على الصورة الذهنية عن مرحلة الثمانينيات، إلا أن الجانب الآخر من الصورة

أو الجانب الكاشف لتلك المرحلة، هو الحركة السردية، إذ اشتغل السرد نقداً وإبداعاً على تأسيس مسار تفاعلي واع بأصالة المعارضة السردية وجذريتها وتعاليها على الظرفية، وبأهميّة التواصل في بناء التراكم المعرفي، ولعل من أهم نتائج ذلك الاشتغال الهادئ الدؤوب، ما تلاه من طفرة سردية بدأت بُعيد نهاية عقد الثمانينات مباشرة، ونقلت السرد إلى صدارة المشهد الأدبي والثقافي حتى اليوم.

الحركة الأدبية في المملكة من عام (1403 - 1410هـ) قراءة وتقويم

علاقة الحركة الأدبية في المرحلة بحركة التأسيس والتحديث الثقافي بالمملكة في المراحل السابقة

سلطان بن سعد القحطاني

1-1 مدخل إلى الدراسة:

تقع هـذه المـرحـلـة بـين مرحلتين مهمتين في تـاريـخ الحـركـة الأدبية في المملكة، ولأهمية هذه المرحلة من الناحيتين (الأدبية والأكـاديمـيـة) فعلى من يتصدى لهذه الدراسة أن لا يسير على خطى بعض الدارسين لهذه المراحل المضطربة ولا يهملها في الوقت نفسه،ممن اتخذوا دراسات جاءت جاهزة النتائج، مما توافر تحت أيديهم من النصوص، سواء كانت نصوصاً إبداعية أو نقدية أو توثيقية، فخرجوا بوجبة أعدت سلفاً بخيرها وشرها، ولم ترتبط بأصول ولانسب يميزها عن غيرها،ولذلك نجد بعضاً منها صورة لدراسات أعدت في أجواء غير أجوائها، وبالتالي جاءت خديجاً بين ثقافتين فأكثر، ولو لم تكن بعض الأسماء المعروفة لظن المتلقي أنها عن البلد الفلاني، لأن الدراسة لم تكن دقيقة تغوص في باطن النص كي يعرف الباحث والمتلقي ماذا وراء ذلك النص من مكونات اللغة التي تدل على العصر الذي كتبت فيه، ومن ناحية أخرى تعنى بالثقافة المحلية، وهي جزء من الثقافة العربية في نهاية الأمر، لكن هناك فوارق دقيقة، للزمان وللمكان والأحداث المحلية، وهذا أمر طبيعي، حتى في البلد الواحد، فلهذه المكونات أثر بالغ الأهمية في دراسة المراحل الأدبية الثقافية.

وهذا التاريخ يمثل المرحلة الثالثة من عمر الثقافة في المملكة، والرابعة من عمر الثقافة الحديثة فيما قبل ذلك،وخاصةً في مكة والمدينة المنورة (على وجه التحديد) وهذه المرحلة المتقدمة في عصر الثقافة العربية كانت تكابد في الوصول إلى مدارج الثقافة في مصر وبلاد الشام أشد مكابدة، مع حرص الأدباء على خلق ثقافة عربية محلية بجانب أخواتها في البلاد المذكورة. ولايستطيع الباحث أن يصل إلى معلومة حقيقية منطقية إذا تجاهل مصادرها الأولى وظروفها التاريخية المتعاقبة، والمؤثرات العلمية والفكرية والوطنية. ولذلك لابد من معالجة الموضوع من خلال هذه الظروف الزمانية والمكانية والاجتماعية والسياسية. ولأن معظم البلاد العربية في الزمن السابق لهذه المرحلة كانت تحت السيطرة العثمانية التركية، فإن أدباء تلك المرحلة متأثرون بما حولهم، يريدون الاستفادة منها من ناحية،والتخلص من منهجها من ناحية أخرى، خاصة عندما سيطر على مقاليدها مصطفى أتا ترك وأتا ترك تعني (أبو الأتراك) وحوّل مسارها العثماني إلى مسار تركي ليخلصها من ورطتها الكبرى إلى تقوقعها داخل المنطقة التركية، وكانت هناك محاولات من بعض الشباب التركي للحاق بالركب الأوروبي والتخلص من العثمانية بإيجاد صحافة تركية مستقلة تسير في ركاب الصحافة الغربية. فأسس إبراهيم شناسي السياسي الناشط في جمعية الشباب التركي أول جريدة ناطقة باسمهم سماها (ترجمان الأحوال) سنة 1860م. كان توجهها ضد الجمود الفكري العسكري. هذا من الجانب الداخلي، أما من الجانب الخارجي للولايات العربية/ العثمانية، فقد كان الأمر أكثر أهمية وتعقيداً لوجود الحاجة الماسة

في هذا العهد المضطرب المؤذن بسقوط الإمبراطورية، لتخلفها وفسادها وبعدها عن المركز، ولذلك اهتم العثمانيون في أواخر عهدهم بالثقافة في محاولات منهم للتجديد والتحديث،والتخفيف من منهجهم العسكري الجاهل المجهَّل إلى البناء الثقافي ومواكبة العالم في مجال الإعلام بتأسيس الصحافة في الحواضر العربية،في مكة والمدينة المنورة وصنعاء، على وجه التحديد. ومع أن الحكومة التركية تأخرت في مجال لغة العصر(الصحافة) كما يقول الباحثون الأتراك[1] وبما أن البلاد العربية، أو معظمها - تحت السيطرة التركية، فإن الحكومة التركية أدركت أهميتها فأسست في الحواضر الكبيرة المذكورة صحافة لها،بعضها تركي/ تركي، وبعضها تركي/ عربي، إلا أن تلك الصحف لم تكن فاعلة في الثقافة العربية بما يرضي طموح الشباب العربي في ذلك الوقت الذي يشهد تغيرات جذرية في العالم بأسره، وخاصة في مكة والمدينة المنورة، فهاتان المدينتان لم ينقطع الحراك الثقافي فيهما على مد التاريخ، وكانت خطوة الحكومة التركية بإنشاء المطابع وبالتالي طباعة الصحافة وهي لسان حال الأمم ضرورة لابد منها،بيد أن المعارضة التي أخرت ظهور الطباعة في تركيا وولاياتها كانت بسبب المتشددين الذين كانوا يخشون من التحريف في العقيدة والدين بشكل عام، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على هشاشة الفكر المدبِر في أي مجتمع يكون، وهذا للأسف الشديد مما ورث من ذلك العهد البائد في ثقافتنا إلى اليوم، ونسينا أننا محفوظون بكتاب الله، الذي لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه. وعندما سمحوا بالمطابع استثنوا من ذلك القرآن الكريم خشية السبب نفسه. والذي يعنينا في هذا

المجال ظهور طبقة المثقفين في الجزيرة العربية، بل في منطقة تهامة بالتحديد، وهي المنطقة التي احتفظ أهلها والوافدون إليها بالثقافة العربية الإسلامية، وكان حرص الدولة العثمانية عليها يفوق غيرها من المناطق الخاضعة لحكمهم، والسبب معروف - بلاشك - وجود الحرمين الشريفين. فأُسست أول صحيفة في مكة باسم الميرية، أومطبعة الولاية في سنة 1300هـ/1882م، أسسها الشيخ أحمد زيني دحلان، وكانت يدوية في بدايتها، ووسائلها محدودة،لذلك لم تخدم الحياة الثقافية، فاتجه الأدباء والعلماء إلى الطباعة في مصر والهند، وحتى في عهد الهاشميين لم تكن فاعلة إلى أن جاء العهد السعودي الذي أبقى على واحدة منها فقط، وهي أم القرى[2] وفي عام 1909م، وهذا العام شهد معظم ظهور المطابع الأهلية والصحف التابعة لها في مكة المكرمة وجدة،فقد ظهر فيها بعض المطابع وهي: شمس الحقيقة (شمس حقيقت) ومطبعة الترقي الماجدية، ومطبعة الإصلاح في جدة. ومطبعة الفيحاء في المدينة المنورة، التي أنشأها الشيخ أحمد الفيض أبادي سنة 1927م. وكان النشر من خلال تلك المطابع ضعيفاً لعدم أهليتها لنشر كتب حديثة على عكس المطابع والصحف المصرية التي كان معظم الكتاب والباحثين والأدباء ينشرون من خلالها. وكانت أحسن المطابع ودور النشر في العهدين: العثماني والهاشمي، جريدة القبلة، التي كان محمد حسن عواد ينشر فيها مقالاته الجريئة (خواطر مصرحة) ضد الخزعبلات والضعف الفكري، قبل أن تصدر في كتاب يحاسب عليه، وهذا إن دل على شيء فإنما على التطرف وضحالة الفكر[3] ونستدل على شدة حماسه ومن معه من الشباب من مقدمة هذا الكتاب، حيث يقول

فيها: «أسلوبي في خواطر مصرَّحة أسلوب المتعلم الثائر على منهج تعليمه عندما يدرك بعقله الباطن وبفطرته أن هذا المنهج ومايواكبه من مناهج أخرى إنما هي محاولات يصحبها الفشل في (بعث الإنسان) النائم في طبيعة طفل»[4] وتلك الجريدة كانت عربية/ عربية يحررها مجموعة من الشبان، وتصدر مرتين في الأسبوع.

2-1 التحول الثقافي الحديث:

بعد أن تم الاستقرار السياسي والثقافي في الدولة السعودية بقيت تلك الصحف المعتبرة على حالها، مع تغيير في المسمى، فالقبلة أصبحت (صوت الحجاز) وأصبحت هذه الجريدة لسان حال الأدب الحديث، وخاصة القصة التي يرى كثير من الباحثين أنها عنوان التقدم الفكري، بما تناقشه من مجالات لا ينافسها فيها إلا المقال، لكن المقال مباشر،والقصة مبطنة بما يعني الكاتب ويفهم المتلقي المهتم بهذا النوع. ولذلك بدأت المحاولات في نشر أدب حديث، وخاصة القصة، مع كثير من التخوف لخوض غمار هذا الفن الحديث، من ناحية، ومنافسة البلاد التي تقدمت في هذا المجال من ناحية أخرى. وبما أن البلاد ماتزال تعمل بتوجيهات الباب العالي في (اسطنبول) في ذلك الوقت مما جعل الطباعة والصحافة متأخرتين عن مثيلاتهما في أوروبا التي هي جزء – منبوذ منها – خوفاً من التحريف وسيطرة الفكر العلماني الذي تأثر به كتابهم ومفكروهم،مما تسبب في سجن وطرد كثير ممن أسسوا صحفاً فيها وهروب بعضهم إلى أوروبا ناجياً بنفسه.

وكما تأثر أولئك بجيرانهم الأوروبيين، فقد تأثر كتاب البلاد العربية، وخاصة منطقة الحجاز بالنهضة العربية في مصر والشام، ورأوا من حقهم أن يسايروهم في نهضتهم، وأنهم على ذلك قادرون، هذا من جانب،ومن جانب آخر وجدوا أن الإمبراطورية على زوال مع بداية الحرب العالمية الأولى وتغيير الكتابة في اللغة التركية من الحرف العربي إلى الحرف اللاتيني بأمر من أتاتورك نفسه، وهذا أمر جعل كثيراً من الكتاب والمبدعين في ذلك الزمن ينعى مجد المسلمين في كتاباته بحرف القرآن الكريم الذي استبدل بالحرف اللاتيني، وكان هدف أتاترك قطع دابر العلاقة بالعرب والمسلمين إلى الأبد.

وكان عبدالقدوس الأنصاري من أول المتطوعين في هذا الشأن بتأليف قصته الطويلة (التوأمان) التي اعتبرناها بداية الرواية على ما فيها من ضعف سردي وبناء فني، وفكرتها حول تقسيم الفكر بين الغرب الكافر والشرق المسلم، بعد تقسيم الإمبراطورية العثمانية إلى دول حسب خطة (سايكس بيكو) ومن جانب آخر، ليكون أدبنا مسايراً لتلك الآداب العربية من حولنا وفي المهجر العربي(5)، وقد طرح تساؤلات كثيرة على الأدباء والقراء من خلال مجلته (المنهل)،ومنها التساؤل التالي حول تصدير الأدب،وكان السؤال: هل يصلح أدبنا للتصدير، أم لا؟؟؟ وكاد المستفتَون أن يجمعوا على صلاحيته بشروط منها قول حسين سرحان في جوابه على هذا التساؤل: «ارسموا للأدب منهجه ووفروا وسائله وشجعوه، وصدروه، فإن جاءكم ملام فبادروني بالكلام»(6) وهذا دليل على

تقبل الأدباء للتجديد والتحديث في آن واحد، بالرغم من الظروف المحيطة بهم، من جهل وتخلف اجتماعي وتهيب المتشددين وأصحاب البضائع العلمية القليلة من التحديث، والخوف منه على العقيدة ودخول الأفكار الغربية الغريبة عليهم،مما جعلهم يقفون عائقاً لتلك الطموحات والحد منها، مع أن كثيراً منهم تحدى هذه الأفكار البائدة وعبر عما هو مقتنع به، وتعرض لبعض المضايقات التي ثبت بطلانها فيما بعد،في زمن التطور الفكري في البلاد،وعلى رأس هذه الفئة من المحدثين للأدب الأستاذ / محمد حسن عواد، بالرغم مما تزلف به بعض الكتاب مثل يوسف ياسين الذي كتب مقالاً يكفره على كتابه (خواطر مصرحة) قبل أن يثبت بطلان هذا الإدعاء المنافق لإرضاء اللجنة التي شكلت لمحاكمته على كتابه (خواطر مصرحة) الذي كان يهزأ فيه بعقول من يسمون رجال الدين من المتصوفة وأصحاب العقائد الفاسدة المتخلفة التي لم ينزِّل الله بها من سلطان، لا في كتاب ولا في سنة صحيحة.

وكانت هذه المقالات وغيرها بداية عهد جديد ودولة جديدة تهتم بكل ما يرتقي بالإنسان ليواكب ركب الحضارة والتقدم، من مدارس حديثة، وصحافة ومؤلفات، وإذاعة، وغيرها من وسائل التقدم الفكري، وكان للأستاذ محمد سرور الصبان دور يذكر في مثل هذه المناسبات في دفع عجلة الثقافة إلى الأمام، فشجع ونشر كتب ومؤلفات الشباب الطموح وشجعهم، مثل: أدب الحجاز، والمعرض، وغيرها.

2-1 البدايات السردية:

وبجانب هذه المؤلفات الأولية المناسبة للتدرج الفكري والعلمي، كان لابد من نشاطٍ سردي، للقصة القصيرة والرواية والقصة الطويلة. وقد خاض في هذا الموضوع عدد من الكتاب والأدباء والمفكرون في ذلك الزمن بحماس للتجربة واجتهاد في تأسيس هذا النوع من الأدب الحديث على استحياء وتهيب من الخوض في هذا المجال، إلا أن الشجاعة الأدبية قد أعطتهم دفعة قوية لخوض هذه التجربة غير المرحَّب بها في كثير من الأوساط العلمية ممن يرون أن الخوض في هذه التجارب نوع من العبث،وأن الاتجاه للعلوم الدينية والتراثية أجدى وأولى من هذا العبث، لذلك كانت التجارب لا تتعدى العمل الواحد أو الاثنين على أكثر تقدير[7]. وكانت تلك الإرهاصات وخوض التجربة والوقوف عندها، أو تعديها إلى محاولات أخرى قد أعطت الجيل اللاحق دفعة قوية استفادوا منها بخوض التجربة من جديد، وكان للصحافة دورها الفاعل في هذا المجال في وجود أبواب للقصة القصيرة، أياً كان نوعها وتطابقها للمصطلح النقدي الحديث،فاهتمت الصحافة في هذه الحقبة النهضوية بإنتاج الشباب في المملكة، وخاصة القصة القصيرة، فاهتمت جريدة صوت الحجاز بها ونشرت لأعلامها نتاجهم كيفما كان،ولضيق مساحة البحث سنقتصر على مجموعة من كتابها الذين غامروا بالتجربة،وقد كتبوا في عدد من الصحف، لكن الغالب منها في صوت الحجاز ومجلة المنهل وغيرها، وتعتبر هذه المجموعة أشهرها كما حدده بعض الدارسين على النحو التالي:

عبدالوهاب آشي، الذي كتب قصته (على ملعب الحوادث) وهو من أشهر المتحمسين لوجود الأدب الحديث، وخاصة القصة لقناعته بأنها جوهر الفن في ذلك الزمن المقبل على نهضة فكرية أدبية حديثة، كما كان لمحمد حسن عواد دور في هذا المجال، فقد كتب قصتين بعنوانين، هما (الزواج الإجباري) و(الحجاز بعد 500 عام) وكتب عزيز ضيا قصة واحدة بعنوان: (الابن العاق) كما كتب أحمد السباعي قصته (في الراديو) وكتب محمد حسن كتبي قصة (عقل عصفور) وكتب حسين سرحان قصة بعنوان (حياة ميت) وكتب محمد سعيد العامودي (رامز) وكتب حمزة شحاته (حمار حمزه شحاته) وكانت تلك المحاولات حجر الزاوية لظهور أدب القصة على النمط الحديث.

ويؤكد بعض الباحثين، على أن أنضج تلك المحاولات القصة الأخيرة لحمزة شحاته، يقول حسن الحازمي في دراسته للقصة القصيرة قد تكون أنضج تلك المحاولات حمار حمزة شحاته،حسب دراسة منصور الحازمي[8]، ومما يجدر ذكره أن اهتمام صحيفة صوت الحجاز ومجلة المنهل كان ملحوظاً بين عامي 1933م إلى 1937م في نشر القصة القصيرة على وجه التحديد،كما تشير الدراسات السابقة.

وتوالت الدراسات الأكاديمية حول القصة القصيرة قبل دراسة الرواية لأسباب منها، كثرة الإنتاج القصصي في ذلك الوقت،والاهتمام الذي حظيت به القصة القصيرة في الصحافة، وأيضاً عدم رواج الرواية وصبر الكتاب على طولها وتقنيتها،وغير ذلك من الأسباب الثانوية،وكانت محاولات الرواد،أحمد السباعي

وعبد القدوس الأنصاري ومحمد على مغربي، على ما فيها من بدائية تتناسب مع الزمن الذي ظهرت فيه كمحاولات تأسيس لم يستمر كتابها ،ذات ثقل في عالم السرد الروائي، وفاتحة لما بعدها من نصوص حديثة،فلولا تلك المحاولات لم تظهر نصوص إبراهيم الناصر وحامد دمنهوري في المرحلة التالية لها بهذا الشكل الفني(9). وكانت الدراسات التي أجريت على القصة القصيرة قد توقفت عند زمن ما سمي بصحافة الأفراد، وكانت مغامرات كتابها مثمرة إلى حد كبير، عند من كتبها ونشرها في الوسيلة الإعلامية، كالصحافة والإذاعة، على سبيل المثال كاتب القصة القصيرة، أمين سالم رويحي وإبراهيم الناصر، وعبدالرحمن الشاعر، وغيرهم(10) وكانت محاولة محمد أمين يحيى دارساً وكاتب قصة قصيرة في المرحلة المتقدمة واضحة للدارسين،حيث قدم رسالة ماجستير في جامعة عين شمس لم تحظ بالاهتمام، وبقيت طي النسيان، ولم يُلتفت إليها ضمن الأبحاث التي اهتمت بالقصة القصيرة في تلك المرحلة.

من هذه المقدمة التي أردنا أن نربط المرحلة التي تلتها بها في ربط منطقي علمي ضروي لابد منه، لنرى مدى العلاقة بين المرحلتين، مع الإيمان بأن هذه المرحلة لم تنفك عن سابقاتها في الثقافة العربية، وأن رواد المرحلة الأولى سيبقون أساتذة لكل المراحل التالية، وأنهم من المؤيدين للتطور والتحديث في المجال الثقافي – ككل – وهم أول من نادى به،والسردي بصفة خاصة،وهم الذين تكبدوا تبعاته في مجتمع لم يقدر قيمته،وأن منهم من أدرك أواخر المرحلة الأولى، وواصل المسيرة في الطريق الطويل إلى نهاية

حياته[1] بل Nان بعضهم واصل المشوار بكل تفانٍ وإخلاص لفنه إلى النهاية، تمشيا مع العصر.

2-2 رواد المرحلة الثانية:

وكان من رواد أواخر هذه المرحلة وبداية المرحلة الثانية، حامد دمنهوري وإبراهيم الناصر، وهذان هما اللذان حولا وجهة الأدب النثري، والقصة والرواية على وجه التحديد نحو بناء روائي حقيقي. وإذا كان الذي أعطى الدمنهوري شهرة واسعة بتغييره وجه السرد من الحكي المباشر إلى التجربة الفنية فيما يشبه السيرة الذاتية، بل هو جزء منها بما قدمه مؤلفها - حامد دمنهوري - في فصولها عن حياته، على حد تعبير الدكتور منصور الحازمي[12] الذي شهد له بأن هذا الكتاب (الرواية) أعطاه شهرة واسعة، أي (ثمن التضحية) فإن هذا هو المفصل الرئيس لظهور رواية حديثة. أما روايته الثانية، التي صدرت بعد وفاته فلم تكن على المستوى المطلوب في الأولى، كما حددتها الدراسات النقدية الأكاديمية الجادة[13] وتعتبر اصدارات الدمنهوري، وإبراهيم الناصر الحميدان زاوية حادة في تغيير وجهة الأدب النثري نحو الحداثة في الفن، وإذا بحثنا عن السبب الجوهري في نجاح الدمنهوري والحميدان فإن ذلك يعود إلى ما تعلماه خارج الحدود في بيئات تقدر الفن بجميع أنواعه، فقد درس الدمنهوري في القاهرة وهي غنية عن التعريف في ذلك الوقت بين البلاد العربية، وتأثر بها وبكتابها، ونحا في روايته تلك منحى التنازع النفسي والاجتماعي، بين مجتمع متعلم مثقف ومجتمع يغلب عليه الجهل، فكيف يوفق بين لمِّ أسرة تكاد تضيع بفقدان أعمدتها،

وبين فتاة مثقفة من خارج الحدود؟ طرح قدمه الدمنهوري في صراع نفسي لابد له من حسم بين شاطئين (العلم مقابل الجهل، وضم ابنة عمه مقابل ضياعها) إشكالية قامت عليها عقدة الرواية Plot، وهي الأساس في بناء الرواية الحديثة. وقلما يعرفها كثير من كتاب السرد في ذلك الزمن في البلاد العربية، وبعضهم إلى اليوم، ممن لم يحسن بناء العقدة الروائية، فيظن أنه كتب رواية، وما يعلم أنه كتب قصة طويلة، أو سيرة لنفسه أو لغيره، غير مكتملة الشروط.

3-1 الفن القصصي في مرحلته الثالثة:

ونود أن نركز في هذا الجزء على من كتب أول رواية فنية لأهميتها في عالم الرواية في السعودية من جهة، ولأن كاتبها لم يُمهَل في العمر ليدرك الطور الثالث من جهة أخرى، وهو المحدد في صلب الدراسة.فالدمنهوري كاتب مثقف متعدد الاتجاهات العلمية والفنية، كتب الشعر والقصة القصيرة وتأثر بكبار الكتاب في مصر، ساعدته في ذلك ثقافته المبكرة ونبوغه العلمي والفني، وممارسة الفن الروائي في مصر أثناء دراسته بين القاهرة والإسكندرية، وأهم من ذلك كله وجود الحياة الثقافية في مصر في مرحلة الستينيات الميلادية، حيث كانت القاهرة منارة العلوم والفنون في العالم العربي، وكان للدمنهوري يد في صنع كثير من القرارات الثقافية أثناء توليه منصب وكيل وزارة المعارف للشؤون الثقافية، وكان له اهتمام بالثقافة والقصة على وجه التحديد لم تنقطع حتى وفاته مبكراً[14] حيث أغراه نجاح روايته (ثمن التضحية) 1959م، بمواصلة الفن الروائي. وتعتبر ثمن التضحية نقطة تحول في عالم

الفن الروائي في المملكة في زمن متقدم على الدراسات الأكاديمية التي شرّحت الأعمال التي سبقتها في تسلسل علمي لظهور هذا الفن ومصادره،حيث قامت الرواية في بدايتها على السرد التعليمي فاهتمت بالتعليم والبناء للدولة الحديثة وهذا أمر واقع في كل بلد على وجه الأرض. وكانت إشادة عبدالله عبدالجبار بهذا العمل في المقدمة التي كتبها للطبعة الأولى في محلها،وإن كنا لا نؤمن بالمقدمات وما يرد فيها من مدح وثناء،نعده من التشجيع،إلا أن ذلك العمل قد استحق تلك الإشادة عن جدارة وليس عن مجاملة(15) كما أشاد بها الباحث الأكاديمي المعروف يحيى محمود بن جنيد في مقدمة طبعتها الثانية،وأنها أشهر رواية سعودية(16) وقد حظيت باهتمام عربي وعالمي، ونقلت إلى الإنجليزية بواسطة غ. شاهبندر، كما نقلها (ج. ديفدفا) إلى الروسية، وصدرت في موسكو عام 1966م، في 110 صفحات، وبصرف النظر عن كل من كتب عن هذا العمل وحلله، إلا أن أمراً مهماً تركته هذه الرواية في عالم السرد الروائي قد فتح باباً لأصحاب المواهب الفنية لإنتاج أعمال فنية رائدة اعترف بها كل ذي عقل وبصيرة بالفن الروائي، وذلك ما قررته الدراسات العلمية في الجامعات العالمية التي تعلم النقاد الموهوبون فيها أصول التحليل والنقد الموضوعي. ولأن تلك الرواية قد أعطت كاتبها جواز سفر إلى العالمية، مما أغراه لمواصلة هذا المشوار الصعب وجعله يكتب روايته الثانية (ومرت الأيام) الصادرة عام 1963م، ولم تكن على مستوى روايته العالمية الأولى، فقد قرر النقاد أنها انتكاسة في عالمه الروائي للتطور المنتظر في فنه القصصي، يقول الدكتور منصور الحازمي: هناك تخلخل واضح في البناء،وضعف في

التشخيص،وتكلف في الحوار، وهي تخلو أيضاً من تلك الروح المرحة المتفائلة، والفكاهة الحلوة التي وجدناها في بعض فصول روايته الأولى «ثمن التضحية»(17) وكما كتب الدمنهوري الرواية فقد كتب الشعر والقصة القصيرة وساهم بهما في الصحافة الأدبية، وبما أن القدر قد أدركه مبكراً، فمن الصعب أن نقارنه بمجايله في الميدان إبراهيم الناصر الحميدان، الذي واصل المشوار حتى آخر أيامه. وقد أقام النادي الأدبي في الرياض ندوة تكريم لحامد دمنهوري، قرر من خلالها إعادة طباعة روايتيه.

ولعل الشبه في البداية بين روائيين مشهورين قد تقارب إلى حد كبير في تلك المرحلة المهمة في تاريخ الرواية والقصة القصيرة في المملكة، ولو أن العمر طال بالأول لبان الفرق بينهما في تقدم الرواية والقصة القصيرة، وإن كانت بوادره قد ظهرت لنا كوننا دارسين ومتخصصين في هذا المجال في عمله الثاني.

أما العلم الثاني الذي خاض وصال وجال في هذا الميدان، حتى أصبح فارسه الأول ومعلم أجياله، فهو المبدع إبراهيم ناصر الحميدان (1352-1434هـ) المعروف في بداياته بإبراهيم الناصر، ولا نستطيع أن نقول عن إبراهيم الناصر كاتب قصة قصيرة تحول إلى الرواية، ولا العكس، فهو كاتب سردي - إن جاز لنا التعبير - سار السرد عنده في خطين متوازيين طيلة حياته الفنية.

والعاملان الأساسيان في نجاح إبراهيم الناصر في هذا الميدان (موهبته الفطرية وتأثره بكتاب الرواية والقصة العالمية) إضافةً إلى ما تعلمه من مولده وإقامته في العراق (الزبير) وذلك يشبه ما تعلمه

الدمنهوري في مصر، من ظهور الفن الروائي الحديث من خلال التتبع والقراءة - مع الفارق في التعليم - ناهيك عن وجود الموهبة الفطرية بينهما، فما قرأه الدمنهوري في مصر قرأه الناصر الحميدان في العراق، سواء ما كان موجوداً بين يديه،أو ما كان جده يحضره من تلك الكتب والروايات التي كان يجلبها له من الهند،فقد وجد الجد التاجر في الصبي ميلاً لهذا الجنس من الأدب فقام بمساعدته فيه وتلبية رغباته مما يتوفر له من كتب انكب على قراءتها، منحته ثقافة أدبية حديثة في جو مناسب للقراءة، فلم يلبث أن تأثر بها، وخاصةً الأدب الروسي المترجم، وكان الكاتب العالمي (ماكسيم جوركي) كاتبه المفضل، حيث حظي باهتمامه الشديد في كل أعماله. ونمى موهبته فبدأ بعد عودته للوطن بكتابة القصة القصيرة، بالرغم من عمله خارج الدوائر الثقافية، كالتعليم والصحافة والإعلام بشكل عام، فكانت الأعمال التي امتهنها في مجال الشركات والبنوك، وما شابهها، ولعل تجاربه في عدد كبير من الوظائف - الحكومية وغير الحكومية قد منحه نضجاً في كتاباته الروائية والقصصية بواقعية لا تغيب عن نظر الناقد المحلل للنصوص،إضافة إلى بوحه لبعض أصدقائه المقربين من المثقفين بتجربته الخاصة، فمجموعته (أرض بلا مطر) عن تجربته حين ما كان يعمل في شركة خطوط الأنابيب Tab line المتدة من رأس تنورة إلى صيدا في لبنان عبر الصحراء، ثم عمل في أرامكو فترة من الزمن، وتقلب في وظائف كثيرة، منها: وزارة الدفاع (المستشفى العسكري) ثم انتقل إلى وزارة المواصلات، ومنها إلى وزارة التجارة والصناعة، وآخرها بنك الرياض مديراً لشؤون الموظفين،أصدر مجموعة من القصص القصيرة قبيل

كتابة الرواية وأصدر أولاها متزامنة مع روايته (ثقب في رداء الليل) 1961م، ومجموعته الأولى: أمهاتنا والنضال 1380هـ/1961م، ثم مجموعته الثانية «أرض بلا مطر» 1386هـ/1967م. ومجموعته الثالثة «غدير البنات» 1397هـ/1977م، ومجموعته الرابعة «عيون القطط» 1411هـ/1990م. ومجموعته الخامسة «نجمتان للمساء» 1419هـ/1998م، ومجموعته السادسة «العذراء العاشقة» 1425هـ/2004م. يقول عنه أحد الدارسين البارزين: وهو دون ريب أحد الذين أوصلوا القصة القصيرة إلى مرحلة النضج الفني[18] ولم يكن الحميدان كاتباً موسمياً أو صاحب مرحلة معينة، بل كان متابعاً لكل المراحل والأزمنة، فكان يعيش كل طور من أطوار الحياة وتغيراتها ثم يعالج ما فيه من سلبيات حسب وجهة نظره، فيرصد التغيرات التي طرأت على المرحلة رصداً فنياً بعيداً عن التقريرية والمباشرة بنقد مبطن يفهمه كل ذي عقل حصيف، فعمله (سفينة الموتى) التي حَرف عنوانها في الطبعة الثانية إلى (سفينة الضياع) لأسباب معروفة عند المقربين منه[19] بعد الطبعة الأولى بعشرين عاماً، وتعتبر هذه الرواية منتهى النضج الفني له بعد تجربته الأولى، ومما هو مسلم به أن المبدع لا يظهر دفعة واحدة، فالإبداع كالماء إن نبع من الأسفل أثمر وأروى، وإن جاء من الأعلى تسرب وذهب في الأرض، وهذا ما كنا نعيبه على الدمنهوري وغيره من الذين ظهروا فجأة بأعمال عالمية، فرواية الحميدان الأولى لم تكن مكتملة فنياً، وهذا أمر طبيعي، لكن روايته الثانية المشار إليها مكتملة التجربة الفنية، وقد أشار الباحث الدكتور عبدالعزيز السبيل إلى أنها تشير إلى المستشفى العسكري في الرياض، والحقيقة أنها عن مستشفى

الرياض المركزي، المعروف شعبياً بمستشفى (الشميسي) نسبة إلى المنطقة التي يقع فيها هذا المستشفى الشعبي الكبير وما يحتوي عليه من خدمات سيئة آنذاك. ويعد إبراهيم الناصر الحميدان كاتباً متابعاً للأحداث في جميع أعماله السردية بفنية بعيدة عن التقريرية والمباشرة، وفي هذه الفترة التي حددها النادي الأدبي في جدة لم يصادف صدور أعماله الكثيرة، سوى عمل واحد، يعد من أفضل الأعمال التي صدرت في تلك الفترة وما بعدها، وهو عمله (غيوم الخريف) وهو عمل من صميم الواقع في المرحلة التي سميت بالطفرة، مما تسبب في تجاوزات عند بعض الذين حصلوا على المال عن طريق المساهمات العقارية، فسال المال في أيديهم دون وعي منهم بأصول التجارة[20] وبالتالي ذهب ذلك الرجل (محيسن) ضحية النصب والاحتيال، وخسر كل ما كان يملك،وعاد كما كان فقيراً معدماً. وهب الحميدان نفسه لفنه بكل إخلاص، فكتب المسلسل الإذاعي والمقال،وأخيراً سيرته الذاتية[21] بكل تجرد وشفافية.

2-3 مرحلة التحول الفني:

في هذه المرحلة أصبحت الحياة الثقافية في المملكة العربية السعودية مهيأة لظهور مخزون الأدباء (نثراً وشعراً ومقالةً) في سابقة لم يكن لها مثيل، فاستقبلت الصحافة في ملاحقها ذلك النتاج بالنشر، وعمرت أسواق الكتاب والمعارض في كل عام، وشجعت الدولة النشر بالمساهمة في شراء كمية من إنتاج المؤلف[22] والتفتت المناهج الدراسية للأدب المحلي لأول مرة،فعرف الطالب والدارس والجمهور ذلك الأدب من خلال وسائل الإعلام،من إذاعة وتلفزة

وصحافة،ونشطت الحياة الثقافية على أيدي الباحثين والإعلاميين بشكل ملحوظ.

وبرز إنتاج الكتاب الصحافيين والنقاد يكشف الستار عن إنتاج الأدباء بالنقد العلمي، وتسارعت وتيرة النشر، وبرزت أسماء لها وزنها في الأدب العربي، وتجاوزت الحدود، بفضل هذا الإعلام وجهود الباحثين، سواء من الباحثين الأكاديميين،أو المؤلفين العرب -بصفة عامة- وخاصة منهم بعض الوافدين للتدريس أو الإقامة[23] الذين نشروا كثيراً من إنتاجهم البحثي أو مقالاتهم النقدية حول هذا الموضوع،وكانت البدايات رسائل علمية عن الحركة الأدبية في المملكة، ومن أشهر هذه البحوث وأقدمها زماناً، مع ما فيه من المغالطات والتقليدية، رسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث، بكري شيخ أمين، الذي كان يدرِّس في كلية اللغة العربية، آنذاك[24] وقد أعد رسالته عن هذا الموضوع، وتقدم بها إلى إحدى الجامعات اللبنانية. هذا فيما يتعلق ببعض البحوث والكتابات التي أعدها الوافدون، أما من حيث الإنتاج الأدبي في مجال القصة القصيرة والرواية فإن تلك الفترة كانت كما أشرنا أخصب فترة مرت بها القصة والرواية، وظهر فيها كتاب كانوا بخزنون إنتاجهم قبلها ببضع سنين واشتهروا من خلالها، ومنهم من كان من صميمها. فالكاتب الأديب علوي طه الصافي (1363هـ.../1943م...) من أقدم هذا الجيل الذي بادر بنشر نتاجه فيها، وعلوي طه الصافي، كاتباً وناقداً وقاصاً وصحافياً، استثمر تجاربه في السفر والصحافة والوظيفة في تجسيد أعماله القصصية والبحثية حول هذا الموضوع، وكان قبل ذلك قد نشر عدداً من مجموعاته القصصية، لكن في

هذه الفترة المحددة (1400هـ) كان أشهر إصدار له مجموعاته (مطلات على الداخل) و(أرزاق يا دنيا أرزاق) و(كنت في الطائرة المخطوفة) وكانت تجربة الصايغ قد أعطته مزيداً من التوسع في الوصف واستقراء الحياة الاجتماعية، ولذلك اهتم به أصحاب المسارد التوثيقية والتاريخية، والدراسات العلمية[25] واعتبروه ممن يجيد التقنيات السردية في زمن القصة القصيرة، التي كان هو أحد رموزها البارزين بجانب عدد من كتابها الذين خلدهم تاريخها في سجل الأدب العربي، وتعداه إلى العالمية من خلال بحوث الدارسين من الطلبة السعوديين في الجامعات الغربية والعربية[26] ولم تكن معروفة قبل تلك الرسائل، مما سبب دهشةً لتلك الجامعات، وخاصة الجامعات الأوروبية التي لم يكن أساتذتها يتوقعون أن السعودية بلد البترول والإبل - كما قالوا لي شخصياً - تنتج رواية وقصة قصيرة!!! إلا بعد أن وجدوا تلك الأعمال. وعلوي الصايغ متعدد المواهب في كثير من المجالات، في القصة للأطفال والنثر الفكري وغيره. يقول حسن حجاب الحازمي عن الصايغ: وهذا الإنتاج الغزير، يشير إلى كاتب متعدد المواهب، كتب في أكثر من فن، وبرع في أكثر من جانب، وإن كانت تجربته القصصية تؤكد علو كعبه في هذا الجانب، وسبقه المبكر إلى التجديد، متزامناً مع جيل المجددين في القصة القصيرة في المملكة، أمثال: محمد علوان، وجار الله الحميد،وحسين علي حسين[27] ويعتبر علوي الصايغ من الجيل الذي غير في وجهة القصة القصيرة في المملكة في ثمانينيات القرن الميلادي الماضي.

ومن الذين حازوا قصب السبق في تغيير وجه الأدب النثري، والقصة والرواية على وجه التحديد، ومن الذين اهتموا بتوطين النص،الذي كان السابقون يهربون به إلى خارج الحدود،لكن كاتباً فتح الباب على مصراعيه للقصة المحلية، عبدالعزيز مشري (1954-2000م)، يعتبر المشري من الذين اهتموا بهذا الجانب وأبدعوا فيه، ولقي قبولاً حسناً من متلقيه،و المشري موهوب في عدد من المجالات الثقافية، فهو رسام، وعازف عود، وكاتب مقالة.

بدأ حياته السردية كاتب قصة قصيرة على النمط الحديث، بعيداً عن الرومانسيات الباردة التي سار عليها كثير من الكتاب، وبالرغم من قصر عمره ومعاناته من أمراض عديدة، قُطعت بعض أعضائه قبل وفاته تلافياً لمرض الغرغرينة من أثر السكر،إلا أنه كان شديد البأس يواصل إبداعه حتى آخر أيامه قبل الدخول في غيبوبة الموت. فمن إنتاجه المبكر مجموعاته القصصية،قبل إنتاجه الروائي الذي جسد فيه حياة الريف الجنوبي بتقنية روائية راقية، فكتب مجموعاته في هذه الفترة (أسفار السروي) و(موت على الماء)، و(بوح السنابل) ثم روايته (الوسمية). ويجد الباحث في إبداعات المشري رائحة الأرض والإنسان، وسيرته الشخصية وليس الذاتية، كقوله في إحدى نصوصه الروائية بروح الفنان المرح: أين رجلي؟؟!!!! أعيدوا لي رجلي. على لسان بطل الرواية زاهر،في روايته الحصون،وكذلك بقية مؤلفاته، الروائية والقصصية، حيث قام صديق عمره الأستاذ علي الدميني بجمع نتاجه القصصي والروائي في أعمال كاملة، ما كان منه مطبوعاً وما لم يكن[28]. وذلك بعد أن قرر الأطباء قطع رجله، كي لا تتسرب الغرغرينة إلى باقي جسمه.

وواصل المشري كتابة الرواية إلى آخر أيامه، فأصدر (صالحة، والمغزول، والحصون) وغيرها. ويعتبر عبدالعزيز مشري ظاهرة فنية قلما تتكرر في العالم، فهو مخلص لفنه حتى آخر لحظة من وعيه بالحياة والناس،كابد المرض مبكراً ولم يترك منهجه الفني إلى آخر نفس.

ومن الذين ساروا على هذا المنهج، الدكتور عبدالله أحمد باقازي الذي يعد واحداً من كتاب القصة القصيرة في وقت مبكر من حياته في محاولات بدأها منذ 1964م، وحتى الآن. نشر عدداً من إنتاجه في الصحافة المحلية، وتُرجم بعضٌ منها إلى لغات أخرى[29] وله مشاركات بحثية متنوعة، وخاصة في مجال تخصصه. ويعد من كتاب المرحلة المدروسة المهمين في مجال القصة القصيرة،فأصدر مجموعته الأولى: الموت والابتسام سنة 1404هـ/1984م، ومجموعته الثانية (القمر والتشريح) في سنة 1406هـ/1986م، ومجموعته الثالثة (الخوف والنهر) في سنة 1409هـ/1989م، وتتالت مجموعاته، الزمردة الخضراء، وخيوط الشمس، بجانب أبحاثه العلمية في مجال تخصصة، كأستاذ جامعي. ويلاحظ في كتابات باقازي الهم الإنساني، والطموح والنظر إلى المستقبل والتوجس والخوف لدى الشخصيات، وهذا دليل على حساسية الكاتب في زمن المتغيرات. ويجد الدارس لهذه المرحلة المهمة في الحياة الثقافية في المملكة، والتي أشرنا إلى بعض من العوامل التي ساعدت على ظهور الكتاب الذين ساهموا بقسط وافر في مجال الأدب الحديث ومن ثم نقده ودراسته دراسة علمية في الجامعات السعودية والأجنبية، ووضعوا لهذا المنهج أرضية صلبة وقف الدارسون عليها من طلبة

الدراسات العليا في الجامعات ومراكز البحث العلمي، ووسائل الإعلام على اختلافها.

وكانت هناك شريحة مهمة في المجتمع لم تحظ باهتمام الكتاب والتربويين قبل هذه المرحلة الحاسمة إلا في بعض الأحيان على استحياء من بعض الباحثين والكتاب السرديين والإعلاميين قبل أن يظهر كتاب أولوها الاهتمام ، أمثال (ماما أسماء)، ذلكم هو موضوع الطفل، حيث يعتبر موضوع الكتابة للطفل من الأمور الثقافية المتخلفة في العالم العربي، بصفة عامة والمملكة بصفة خاصة، بالرغم من المحاولات التي قام بها بعض الشعراء والكتاب على استحياء،وجربوها مرة واحدة، كانت البداية والنهاية في آن واحد كأنهم ندموا على ما قاموا به، وكأنهم يرون في الحديث الشريف الذي يبرئ المذنب إذا لم يكرر الذنب إذا كان مؤمناً «لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين»[30] وقد كانت محاولات عبد الكريم الجهيمان،وبعض كتاب الرعيل الأول حجر زاوية للكتاب من بعدهم،وفي هذه المرحلة برز كتاب وكاتبات من التربويين في هذا المجال[31] لكنهم لم يكونوا على مستوى الكتابة الحديثة والأناشيد للأطفال، كما كانت عند سليمان العيسى،وما كنا نتلقاه في مراحل التعليم الأولية، ونحن نحتفظ بحقهم في هذا المجال الصعب،ونقدر جهودهم وفي مقدمتهم التربوية الفاضلة، المعروفة في برامجها للأطفال على مدى سنين طويلة تبثها من الإذاعة السعودية، (ماما أسماء)[*].

لكن كاتب الأطفال يعقوب محمد إسحاق (1361هـ/1942م) هو الذي كتب للطفل بجهود علمية يشكر عليها، وكان يحرر المجلة

المعروفة للأطفال (حسن) التي كنا نحبها، وكانت تصدر عن مؤسسة عكاظ، استمر فيها لمدة أربع سنوات، من 1977م إلى 1980م، وكان متحمساً لأدب الأطفال في كل كتاباته،وبرامجه الإذاعية،وأشهرها برنامجه المعنون(يُحكى أن) حيث كان يبث من إذاعة المملكة من عام 1399هـ إلى 1402هـ، كان يدعو للاهتمام بأدب الطفل،ولذلك كُرم من قبل وزارة الثقافة والإعلام عام 1429هـ، بصفته من رواد أدب الطفل في المملكة العربية السعودية[32]. لقد كان يعقوب يحمل هم الطفل في تلك المرحلة - وإلى اليوم - وقد بلغت مؤلفاته للأطفال أكثر من مائتي كتاب بعضها على شكل سلاسل منها:سلسلة «نحو مجتمع أفضل» 1403هـ/1983م، وفي العام نفسه، سلسلة «لكل حيوان قصة» وسلسلة «حكايات ألف ليلة وليلة» في نفس العام، وهناك مجاميع وسلاسل أصدرها في أوقات متفاوتة. ونجد ما كُتب للطفل في أغلبه رسائل جامعية بغرض نيل الشهادة، فلم نجد من أصدر مطبوعاً واحداً شفعه بثان، ما عدى بعض الكتابات الضعيفة،وهذا يعود إلى سوء ما تلقاه الدارس في كليات التربية، في جامعاتنا، من ناحية، وعدم تقدير المتلقي لقراءة ما يكتب للطفل من ناحية أخرى، مع أهميته في العالم الأول المتقدم، فإذا بني الطفل بناءً جيداً بني المجتمع على أسس علمية معرفية جيدة، ولا ننكر جهود بعض الباحثين والمبدعين في هذا المجال، أمثال وفاء السبيل، في حكاياتها للأطفال، مثل (حكايات أمونة) التي نالت بها جائزة الشارقة، وهدى العمودي، وثريا بترجي، وغيرهن من التربويات الفاضلات.

ومن كتاب تلك المرحلة، محمد صادق دياب (1363-1432هـ/ 1944-2011م). قاص وكاتب، تربوي وصحفي، أكمل دراسته

الابتدائية في مدارس الفلاح بجدة، والجامعية في جامعة أم القرى، كلية التربية في مكة التابعة لجامعة الملك عبدالعزيز، آنذاك، سنة (1390هـ/1970م)، ثم ابتعث إلى جامعة أوكلاهوما في الولايات المتحدة الأمريكية، وفيها حصل على الدبلوم العالي في الإدارة التربوية، 1975م، ثم الماجستير في علم النفس التربوي من جامعة ديسكنس 1976م ليعود بعدها محاضراً في كلية المعلمين بمكة المكرمة.

وجمع محمد صادق دياب بين التربية وعلم النفس والصحافة والأدب، معلماً ومشرفاً تربوياً ومحرراً صحفياً فرئيس تحرير لعدد من الصحف، فهو صاحب نشاط ملحوظ في عالم الصحافة والأدب، وعمل في معظم الصحف السعودية حتى وفاته رئيس تحرير لمجلة الحج والعمرة. ومحمد صادق دياب يتمتع بحس ثقافي وعلمي رفيع يضع الأمور في نصابها بما يرى أنه يستحق النشر ليرتقي بالمطبوعة الثقافية علماً وأدباً. وكان بإمكانه أن يصدر عدداً كبيراً من المجموعات القصصية أو يخوض تجربة الرواية في زمنها كغيره ممن امتطى صهواتها دون أن يعرف كيف يسوسها،لكنه التزم خطاً يجيده دون إسهاب فيه، فأصدر مجموعتين قصصيتين عالج فيهما شؤون الحياة الشعبية الراقية في زمن ثقافة الحارات والأصول المتبعة فيها[33] بين سكانها،من تعاون ومحبة وشهامة، وغيرها.

هما: (حكاية من الحارة) 1402هـ/1982م.

و(ساعة الحائط تدق مرتين) 1404هـ/1984م.

وقد استفاد من عمله الصحافي والتربوي والسفر في مناقشة كثير من هموم المجتمع، فمنها كتابه (الأمثال العامية) سنة

1399هـ/1979م، وكتابه (عباقرة الفن والأدب جنونهم وفنونهم) 1424هـ/2003م، وكتابه (المفردات العامية في مدينة جدة) 1429هـ/2008م، وكتابه (مقام حجازي) 1432هـ/2001م، وهو آخر كتاب قبل وفاته في العام نفسه. وكل هذه المؤلفات تجمع بين الثقافتين: العامة والخاصة وقد وصفه بعض النقاد بأنه صاحب أسلوب سلس وطليق.وكان يحظى بتقدير المثقفين والنقاد ولم يدخل معهم في مناقشات،بل كان همه أدبه، وهو مقدر له بلا شك، فهو ابن المدينة التي أخلص لها وعرف ثقافتها وصورها في أعماله الفنية والبحثية، مثل: مقام حجازي، الأمثال الشعبية والأمثال العامية.

ويعتبر حسين علي حسين، 1369هـ/1950م. من الكُتّاب البارزين في مجال القصة القصيرة في المملكة،فقد كان ولعه بها يفوق كل انشغال آخر، بدأ حياته في الصحافة الأدبية، كاتباً ومحللاً ومتابعاً لإنتاج الكتاب الكبار في الوطن العربي، وبدأت رحلته مع القصة والكتابة الصحفية قبل بلوغه سن العشرين من العمر، ثم تحول إلى كاتب زاوية بعنوان «في الهواء الطلق» في مجلة اليمامة، ثم في جريدة المدينة، ثم جريدة اليوم، وفي الأخيرة كانت زاويته بعنوان «كلمات» ثم نقلها إلى جريدة الشرق الأوسط، وفي جريدة الجزيرة ظل يكتب زاوية بعنوان «مركاز» والمركاز بالتعبير الحجازي يعني المكان الذي يجتمع فيه مجموعة، عادة ما تكون متجانسة في المقاهي. قرأ في بدايات حياته الثقافية لكبار الكتاب العالميين، مثل: البير كامو، ومكسيم جوركي، وديستوفيسكي، وهمنجواي، وغيرهم من الكتاب العرب. وبهذا المخزون الثقافي الأجنبي والعربي، وإضافة إلى موهبته تمكن من السرد، وخاصة القصة القصيرة، حيث أبدع فيها

بجانب كتابها في الثمانينيات الميلادية من القرن الماضي، وقد صرح بذلك أنه وجد فيها ضالته وقدرته في الوقت نفسه، يقول «تناسب ميلي للاختصار، معالجة قضايا محددة، وغير متشعبة. والأكثر من ذلك قدرة القصة القصيرة على التعبير عن آمالي وتطلعاتي» كما يضيف في هذا السياق قوله «القصة تبدأ عندي بما يشبه لمحة البرق، وهي تتشكل لحظةً بلحظة، وتتمدد أحداثها ومراميها كلما أعدت كتابتها،فأنا لا أفكر حقيقة قبل الكتابة في المضمون الذي يتعين عليَّ بثه من خلال قصة جديدة»[34] وفي هذا السياق يظهر فنه في أحاديثه مع محدثه ومناقشه في موضوعات شتى، فشخصية حسين علي حسين هي نفسها في الكتابة والتحدث: وضوح في الرؤية، وميل إلى الاختصار، والإنصات.

بدأ الكتابة والنشر، في منتصف سبعينيات القرن الماضي الميلادي بمجموعته المعروفة لدى كل متابع ومثقف (الرحيل) وبالتحديد سنة 1398هـ/1978م. وصدرت في طبعة ثانية سنة 1404هـ، طبعت عدة طبعات،أما ما يعننيا زمنياً فمجموعته (ترنيمة الرجل المطارد) الصادرة سنة 1403هـ/1983م، ومجموعته (طابور المياه الحديدية) 1405هـ/1985م، وكانت مجموعته الرابعة (كبير المقام) 1407هـ/1987م. يعد حسين علي حسين من المخلصين لفنهم، الحريصين على التجديد واقتناص الفرص في حينها ،فمعظم مجموعاته تعالج إشكاليات حدثت في حينها، أو راجت بين أفراد المجتمع، مثل (طوابير المياه الحديدية) التي تزاحم الناس عليها لطلب الشفاء، لكن اتضح أنها دعاية وليست حقيقة.

ولعل كاتباً آخر سار في نفس السياق بحرفية ليست مقلدة ،وهو الكاتب:

عبدالله محمد حسين، 1370هـ/1950م، وهو من الكتاب الشباب أصحاب الإصدارات المبكرة، فقد استفاد من دراسته في روسيا من كتابات كبار الكتاب الروس،ومنها كتابه (العلاقات السعودية - السوفيتية) ويعد هذا الكتاب مرجعاً مهماً لدراسة العلاقات الدولية - بشكل عام - والروسية بشكل خاص، فإضافةً إلى الأبحاث الكثيرة في مجال المكتبات والتاريخ، خاصة مجال الإبداع بواقعية شديدة ،عبر في كثير منها عن أمله وشجون مجتمعه، كالصيد في البحر والحزن على ما مضي من سني العمر دون جدوى تحقق الشخصية أهدافها، وذلك هو هم الكاتب الأول، ففي مجموعته التي عنونها بإحدى قصصه (الصيد الأخير) الصادرة عام 1402هـ/1982م، نجد الشخصية المحبطة تفقد كل ما عندها من أمل في أن تعيش الأسرة من قارب الصيد، وقد مُنع عائلُها من الصيد في البحر، بما لم يتوقعه أحد.وأصدر مجموعته الثانية (شروخ في وجه الإسفلت) 1406هـ/1986م، على السياق نفسه في معالجة الواقع، ومثلها مجموعته (الشرط) 1989م، كتب بعد ذلك مجموعات في نفس السياق. وعبدالله حسين كاتب مثقف يستثمر كل طاقاته العلمية والفنية والاجتماعية في خدمة فنه ومجتمعه. وقد تناول النقاد والدارسون أعماله بالدراسة والتحليل(35) وأشادوا بهذه الأعمال وحق لها ذلك.

ومن أبرز كتاب هذه المرحلة سليمان محمد الحماد، 1362-1435هـ/943-2015م. كتب في فنون الأدب المختلفة، فهو كاتب

مسرحي، وقاص، وناقد. بدأ حياته في الإعلام، صحافة وإذاعة، فعمل محرراً للصفحة الأدبية في جريدة الجزيرة،ومتابعاً للإذاعة التي تأثر بها فصار كاتباً لعدد من برامجها،وخاصة الدرامية منها،واستمر عدة سنوات في كتابة المسلسلات الدرامية اليومية، إضافةً إلى التلفاز،كما أعد وأنتج عدداً من المسرحيات، منها: النص والإنتاج 1403هـ/1983م، والأستاذ مكرر 1404هـ/1984م، والأدوار الثانوية/1989م، والأجراس 1417هـ/1997م، وهي آخر مسرحياته[36] ويعد سليمان الحماد من جيل كتاب القصة القصيرة الحديثة، الذين يمثلون جيل الثمانينيات من القرن العشرين،وذلك يتمثل في مجاميعه التالية في الفترة نفسها التي تألق فيها كتابها،حسين علي حسين، ومحمد علوان، ومحمد الشقحاء،وعبد الله باقازي، وغيرهم من كتاب القصة القصيرة في المملكة، وهذه المرحلة تمثل ازدهار القصة القصيرة، كما يؤكد على ذلك النقاد والدارسون[37] ومن مجموعاته القصصية التالي: (حدث في الزمن الأخير) 1404هـ/1984م، وقبلها (الآلة تسرقني ذهني) 1399هـ/1979م، في العقد الأخير اتجه سليمان الحماد إلى كتابة الرواية، وأصدر منها (الحصاد) في جزأين، ثم سيرته الذاتية، وعنوانها (من السادسة إلى الستين) في سنة 1427هـ/2007م. كان هذا هو آخر إنتاجه قبل وفاته، رحمه الله وكان عمله مديراً إدارياً للنادي الأدبي في الرياض قد سلبه كثيراً من وقته على حساب إبداعاته ومتابعة القراءة التي عشقها في بداية حياته، فكان مثال المثقف الشمولي والناقد الحصيف الحساس في جميع أعماله، الشعرية والنثرية.

ويجد الدارس شبهاً بين الحماد، وجار الله الحميد، 1376هـ/1957م، ككتاب قصة لم يكملا الدراسة واعتمدا على التثقيف الذاتي، فبالرغم من أن كليهما ترك الدراسة واكتفى بحصوله على الشهادة الإبتدائية والمتوسطة، إلا أنه بنى ثقافته بنفسه،ونمى موهبته ذاتياً من خلال القراءة والإطلاع على فنون الأدب الحديث، وخاصة كتاب القصة القصيرة في العالم العربي،وبالأخص نجيب محفوظ، وكتاب الواقعية الروسية أمثال، تولستوي، وديستوفسكي[38] وجارالله الحميد مبدع قلق،في شخصيته التي انعكست على إبداعه بشكل عام، ولذلك لم يستقر في وظيفة معينة زمناً طويلاً. أصدر في حدود عشر سنوات عدداً من المجموعات، وهي: (أحزان عشبة برية) 1399هـ/1979م، والثانية (وجوه كثيرة أولها مريم) 1404هـ/1984م، والثالثة (رائحة المدن) 1408هـ/1988م. وتلاها بمجموعة بعد عشر سنوات، وفي معظم نتاجه القصصي تظهر علامات الحزن والقلق، فمن يقرأ قصته (في الصباح) يجد ذلك واضحاً أمام لوحة فنية مأسوية، وهو متنوع المواهب بين الشعر والقصة، لكنه يرى أن القصة هدفه المرسل للقارئ وليست الرواية.

ومن هذا الجيل في هذه المرحلة المهمة من عمر القصة القصيرة، عبده محمد خال، 1382هـ/1983م. كانت نزعة عبده خال للقصة مبكرة بسبب عاملين مهمين في حياة المبدع،وهذان العاملان (الموهبة والرغبة) وقد كان لعبده في هذين العاملين شأو كبير، فكتب القصة القصيرة بفنية واحترافية، فأصدر مجموعته الأولى (حوار على بوابة الأرض) 1404هـ/1984م، والثانية

بعنوان (لا أحد) 1404هـ/1986م، والثالثة (ليس هناك ما يبهج) 1408هـ/1989م، وعبده خال كاتب حساس يلتقط صور شخوصه من الواقع المتخيل،فهي ليست بالواقع الساذج ولا بالمتخيل الهائم في أودية الخيال البعيدة عن واقع الناس والحياة العامة. والذين قالوا إنه كتب القصة القصيرة وعينه على الرواية قول مبالغ فيه، فهو كاتب قصة قصيرة مبدع قبل الرواية، إلا أن جرأته في الطرح في الرواية كان موجوداً في داخل مجموعاته الفائقة الدقة،لكن نفَس القصة القصيرة لم يساعد الكاتب على التطواف الموجود في الرواية، ولو أن شخصاً متخصصاً قرأ قصته(من يغني لهذا الليل) لوجد فيها طرحاً يفوق الطرح الروائي بكثير[39] وهذه موهبة الكاتب يتمازج نسيجها في البناء السردي، ولا يفرق بينها إلا التقنية، كالطول والقصر، والتكثيف والإسهاب، وغير ذلك من التقنيات التي يتطلبها السرد، إلا أنه يؤخذ على هذا الكاتب لغته غير المسيطَر عليها في كثير من الأحيان، وهذا إن لم يكن عاملاً مهماً لدى كثير من الناس، فهو من وجهة نظر النقد الأدبي من أهم العوامل، فاللغة عمود النص الفقري، ودليل البناء في بنائه الداخلي والخارجي، وهذه مشكلة بين طرفين. ولعل من أبرز هذا الجيل عدداً من الكتاب لم يهتموا بهذا الجانب في نصوصهم، منهم من أدرك الفترة الذهبية في هذه الفترة، ومنهم من تأخر عنها في كثير من أعماله، بل نؤكد على أهم الذين تأثروا بهذه المرحلة التحولية في عالم الإبداع، لكن إنتاجهم في هذه المرحلة لم يتعد المجموعة الواحدة، أو الرواية الواحدة في الفترة المدروسة،وذلك لظروف لايعلم بها إلا الله، فتجاوزناها.

ظهر في هذه الفترة الزمنية عدد من الكتاب،كان ظهور بعضهم في آخرها،وبعضهم قبلها،ولم يصدر بعضهم فيها أكثر من عمل واحد،مما جعلنا نضمهم مع آخرين في نفس الفترة التي ظهرت فيها أعمالهم جميعاً،لا لقصور فيهم - بل العكس - فهم يفوقون كثيراً من أبناء جيلهم الذين كان إنتاجهم في نفس الفترة غزيراً. فهناك عدد من الكتاب المخضرمين في هذا المجال، ومنهم:

عصام محمد خوقير، 346هـ/1927م. طبيب، ومسرحي، وقاص، وروائي. كانت تجربته في طب الأسنان، في المعارف (التعليم الآن) وتنقلاته من مكان إلى آخر قد نمت موهبته، إضافة إلى القراءة التي اكتسبها من مكتبة أبيه محمد علي خوقير، فتعلم منها اللغة والأسلوب، وبالرغم من تخصص عصام خوقير في الطب إلا أنه تمكن من الكتابة السردية في القصة والمسرح، حيث تأثر بالكتاب المصريين في زمن ازدهارها، أمثال: نجيب الريحاني،وعلي الكسار، وفرقة جورج أبيض، وغيرهم، ولذلك تميزت كتاباته بالعبارات الساخرة من الأوضاع الاجتماعية الرديئة كالجهل والتخلف الفكري، فكان يصوغ عباراته على شكل هازل (كاريكاتير) وهذا الأسلوب يتكرر في كل أعماله القصصية والمسرحية من خلال وصف دقيق[40].أصدر عصام خوقير في هذه الفترة أعمالاً تتراوح بين القصة الطويلة والرواية، منها: روايته (الدوامة) 1400هـ/1980م، وقصته الطويلة (السنيورة) 1409هـ/1989م، وقصته الطويلة (زوجتي وأنا) 1403هـ/1983م. وقد وجد خوقير تقصيراً من الكتاب السعوديين، وعدم تشجيع للمسرح (أبو الفنون) فاهتم بملء هذا الجانب الثقافي وكتب مسرحيات كثيرة، منها: السعد

وعد، ومجموعة بعنوان الليل لما خلي، والشيطان يأخذ إجازة، ومن نشاطاته المتعددة، كتابة المقال، والنص الإذاعي من خلال برنامج (بسمات) الذي كان يقدمه أمين سالم رويحي، الكاتب الإذاعي المعروف، في سبعينيات القرن الماضي.

ويأتي في هذا السياق السردي، عبد الله با خشوين، 1372هـ/1952م. وهو قاص وكاتب وصحفي، ومثقف، كانت له آراء طرحها في مجموعته(الحفلة) 1405هـ/1985م. تميز باخشوين في مجموعته بعوالم لفتت أنظار المتلقين إليه، حيث انفردت بتلك العوالم والشخوص الغريبة، ليس في عدم وجودها في الكون،لكن بصياغتها،كعالم آخر. وكان ظهوره في زمن العمالقة(41) إلا أن هذه العوالم قد تميزت عن غيرها، وانفردت بعالمها الفني.وأخرج فيما بعد مجموعات لا تقل عنها تقنيةً فنية، ولعل لنا معها عودة فيما بعد.

وأصدر في هذه الفترة بعض الكتاب شيئاً من نتاجهم الأدبي الثقافي،فهاهو الباحث الإعلامي المعروف ببرامجه الإذاعية الثقافية الشعبية، مثل (الأرض الطيبة) وبحوثه الفنية والاجتماعية،عبد الكريم الخطيب.انشغل عبدالكريم الخطيب بالبحوث التراثية لمنطقته ينبع عن الفن القصصي،وأصدر في ذلك بحوثاً قيمة عن شخصيات ينبع التراثية، من شعراءوكتاب ومؤرخين، وكلها تدور في فلك هذه المنطقة، مثل بهيسة (رواية تاريخية) و(سوق الليل) و(حارة البحارة) و(تاريخ جهينة) و(ميناء الجار) و(أمير وتاريخ) و(سفانة) رواية، وكل هذه الإصدارات لقيت قبولاً لما فيها من التراث والثقافة والسهولة(42) والخطيب فنان لم يتفرغ لفنه

كالآخرين إلا متأخراً،فقد شغلته البرامج الإعلامية عن الفن ثم التفت إليه في السنوات الأخيرة، فأصدر نتاجه المذكور، وننتظر منه سيرته الذاتية قريباً (خمسون عاماً في الإعلام) وهي سيرة حافلة بالعطاء والمثابرة والعصامية.

3-3 المنعطف التاريخي للسرد في المملكة:

تعتبر مرحلة الثمانينيات الميلادية منعطفاً تاريخياً للسرد في المملكة، وذلك لاعتبارات وعوامل متعددة ومتداخلة في الوقت نفسه، ويبدو تأثيرها على الجيل الجديد من الكتاب، ولا أعني به العمري، بل أعني به الثقافي العلمي، فقد تحول الجيل السابق لهذا الجيل في كتابة القصة والرواية إلى منهج الجيل الجديد من الكتاب[43] في تقنيات القصة الحديثة. وظهر في هذه المرحلة من الكتاب من أسس لحضور القصة الحديثة بتقنياتها مثل،أحمد الدويحي، الذي أصدر مجموعته القصصية (قالت فجرها) 1406هـ/1986م، وكانت المجموعة تجربة في القصة الحديثة بتقنيات سردية، تدل على وعي بكتابة هذا اللون في زمن تألق القصة القصيرة، وسواء أخذ الدويحي في حسابه هذه التقنية أو لم يأخذ، فإنها تجربة موفقة. وفي مجال الرواية،أصدر في نهاية هذه المرحلة روايته الأولى (ريحانة) 1410هـ/1990م، وكأنه إيذان بزمن الرواية، ويعد الدويحي من جيل الرواية الثالث[44] وفي هذه الرواية خالف كثيراً من كتاب الجيلين السابقين،من اتخاذ المذكرات والذكريات التي طرقها سابقوه، واتجه إلى توظيف التراث والأسطورة، والطرح النقدي المبطن في النصوص، وتوالت إصداراته في مجال الرواية، حتى عُدّ من كتابها

البارزين في الوطن العربي. وتتوج هذه المرحلة بظهور كاتبات لهن نصوص قصصية جديدة في عالم القصة الحديثة بعيداً عن الوجدانيات النسائية والشكوى من الرجال تحت ضعفهن وتجهيلهن، ووضعهن في الصف الثاني، أو خارج الأقواس فالدكتورة،خيرية إبراهيم السقاف 1369هـ/1951م. كانت لها تجارب في الصحافة والكتابة في زمن مبكر من عمرها،فهي أول امرأة تتولى مدير تحرير في جريدة الرياض، كأول امرأة تتولى هذا المنصب في الجزيرة العربية كلها،كما يؤكد ذلك بعض الدارسين(45) إضافة إلى توليها مركز الدراسات الجامعية للبنات،ومواصلتها الكتابة الصحفية في عمودها في جريدة الرياض، وغيرها من الصحف. وخيرية السقاف من كتاب المقال النقدي والقصة القصيرة باقتدار، لكن مشاغلها التي ذكرنا بعضاً قليلاً منها جعلتها لم تستطع إصدار أكثر من مجموعة قصصية واحدة،اعتبرها النقاد والدارسون خيراً من كثير من المجموعات (إن تبحر نحو الأبعاد) 1402هـ/1982م. ونصوص خيرية السقاف من السهل الممتنع بين النص الصحفي والبناء القصصي، وهذه ميزة الكاتب المقتدر المسيطر على النص بعلم التأويل، بصرف النظر عن تداعيات مواقف اللحظة، وذلك من أثر القراءات المتعددة، لتجمع بين قراءات متعددة لمواقف متعددة أيضاً، في سياق فني تعالج فيه قضايا المرأة السلبية من عادات المجتمع المصطنعة،لكنها في الوقت نفسه لا تُفقد المرأة الأمل والتفاؤل بمستقبل أفضل، وإن طال الزمن، فخبرات الكاتبة النقدية والثقافية العامة منحتها هذا التفاؤل، مؤمنة بقوله تعالى: ﴿**فإن مع العسر يسرا**﴾ فهي أستاذة أجيال تعرف واجبها جيداً. ونظراً لما

قدمنا في هذه الدراسة من أن هذه الفترة مكنت كثيراً من أصحاب الإبداع من إخراج ما عندهم من إبداعات،عندما أتيحت لهم فرصة النشر والتوزيع واستقبال الإبداع،من قصة ورواية،من خلال الأندية الأدبية، ومساعدة الكاتب مادياً ومعنوياً، والأخير أهم من كل شيء سواه،لذلك أخرج طاهر عوض سلام 1342-1432هـ/-2002 1924/1990م ما عنده من قصص وروايات إلى النور، من خلال الأندية الأدبية وبعض دور النشر، التي لم تكن ترحب بالإبداع من قبل. وطاهر عوض سلام من الكتاب الواقعيين في جميع أعماله، كان يلتقط الأحداث، أو معظمها من مواقف حقيقية مر بها أو رآها أو سمع بها، ومن يتتبع سيرته الذاتية الوظيفية يجد ذلك جلياً في أعماله، فمن وزارة المالية موظفاً إلى المعارف مدرساً ومراقباً طلابياً إلى إدارة التعليم موظفاً، ومن يقرأ رواياته وقصصه يجد أثر التجربة الذاتية موجودة فيها، وخاصة مدرسة معاذ بن جبل في جازان التي تكررت في كثير من أعماله(46) فهو كاتب واقعي راصد للأحداث في صيغة قصصية لكنه - على أي حال - صاحب رسالة ثقافية في كل أعماله، القصصية والروائية، فكتب رواياته وقصصه الطويلة، الصندوق المدفون، 1403هـ/1983م، وقبو الأفاعي، 1402هـ/1982م. أما رواياته، فلتشرق من جديد 1402هـ/1982م، وعواطف محترقة، 1404هـ/1986م ظهر فيها نضجه الفني إلى حد ما، وهناك مجموعة قصصية بعنوان، السفن المحطمة، ومقالات متناثرة في الصحف. وهو من الرعيل الذي يهتم بالمضمون دون الشكل والبناء الفني الحديث. وفي هذه الفترة المزدهرة بالنتاج السردي تعددت الاصدارات السردية بين رواية وقصة طويلة، ونشر

عدد من الكتاب ما عندهم من أعمال،سواء كانت وليدة الفترة أو قبلها.

ومن هؤلاء الكتاب، عبدالرحمن السويداء، 1338هـ/1940م، والسويداء راصد فني للمجتمع، معبراً عن همومه وشجونه وتطلعاته، وهو كاتب نشط في مجالات متعددة، وأغلبها من صميم عمله، تقلب في عدد كبير من الوظائف الحكومية، مما أعطاه خبرات ثرية في شؤون المجتمع وقضاياه، فعبر عنها في كتاباته الصحفية والقصصية، تناول قضايا التعليم، كما قال عنه بعض الباحثين: «روائي شغله مجتمعه، وكاتب متنوع في إنتاجه، نشط في النشر في الصحف والمجلات المحلية والعربية، وكتب في التاريخ والأدب، والقضايا الاجتماعية والتعليم، وغير ذلك من الهموم الوطنية التي يتناولها بإحساس المواطن المخلص لأرضه، وبيراع الأديب المرهف، فحصل من ذلك على جائزة ومنحة الأمير سلمان (الملك سلمان ابن عبدالعزيز) لدراسات وتاريخ الجزيرة العربية التي تشرف عليها دارة الملك عبدالعزيز»[47] ومن إصداراته السردية ما يلي: رائد (رواية) 1405هـ/1985م، والعزوف (رواية) 1406هـ/1986م، ومخاض الطفرة ونتاجها (رواية) 1407هـ/1987م، وفالح (رواية) 1410هـ/1990م، وهناك أعمال كثيرة تلت هذا التاريخ، مابين إبداعات قصصية، وبحوث، وشعر. والسويداء غزير الإنتاج، وإن كانت بعض قصصه متقاربة الفكرة، وهذا يعود إلى سرعة اهتمامه بالنشر قبل اختمار الفكرة، و- على أي حال - ساهم السويداء في الحقل الثقافي بمجهودات طيبة ستبقى للزمن وللدارسين مجال نقد وتقويم. ومن الكاتبات في هذه المرحلة، رقية الشبيب، 1376هـ/1956م.

وتعتبر رقية الشبيب من الناشطات في مجال الكتابة منذ زمن مبكر، فقد أكسبتها خبراتها الوظيفية ونشاطها الملموس في مجال عملها في التربية والتعليم، من مدرسة إلى رئيسة لشعبة محو الأمية وتعليم الكبيرات بمدارس منطقة الرياض التعليمية، ولم تكتف بالوظيفة الإدارية بل التحقت بعدد من الدورات لصقل موهبتها وتنميتها، فالتحقت بدورة اليونيسيف 1407هـ/1987م، وقامت بتأسيس عدد من مدارس محو الأمية للكبيرات في الرياض والقرى المحيطة بها، وقد منحها هذا النشاط والوطنية مزيداً من الاهتمام بواقع المرأة في عدد من المجالات، فقد ألفت كتاباً حول هذا الموضوع، من واقع تجربتها في هذا المجال واهتمامها به بعنوان(تعليم الكبيرات ومحو الأمية في السعودية، المشكلة والحل)[48]. وفي مجال الإبداع، صدرت مجموعتها القصصية الأولى (حلم) 1404هـ/1984م، والمجموعة تترجم نفسها حول ما ذكرنا من نشاطها في هذا المجال، وبعد ذلك توالت إصدارتها القصصية في مجموعات بلغت أكثر من خمس مجموعات،وفي كل عنوان من عناوين مجموعاتها إشارة إلى مغزى المجموعة، يهمنا منها،إضافة إلى ما ذكرنا، مجموعتها (الحزن الرمادي) 1407هـ/1987م، وتلاها مجموعات أخرى، وكل مجموعة تأخذ مساراً فنياً معيناً، وهي مخلصة لفنها من البداية لم تجرب غيره، ومن مجموعاتها ماصدر بعد هذا التاريخ، ومنها ما هو في طريقه إلى النشر.

وفي هذا المجال الذي طرقته رقية الشبيب حول هموم المرأة وحقوقها في التعليم والتثقيف، ومشاركتها في الحياة العامة، وحفظ حقها في المشاركة في الحياة العامة، تهتم الروائية، أمل شطا،

1376هـ/1956م، وإن كانت رقية الشبيب التي مارست التعليم وخاصة في مجال تعليم الكبيرات واطلعت على مشاكل الأمية، وخاصةً الأمية القرائية، فإن أمل شطا قد مارست الحياة الطبية، فهي طبيبة عملت في جهات كثيرة، كانت بدايتها في الصحة المدرسية للبنات، وهذان المجالان يصبان في وعاء واحد، وكما استشفت الأولى المجال الاجتماعي،فإن الثانية استشفت مجالين مهمين في حياة المرأة بصفة خاصة، الجهل والمرض، ويلتقيان في مسار واحد هو ثقافة المجتمع، فكثير من الأسر لم يولوا هذين المجالين عناية خاصة، وبالتالي تتعقد أمور المرأة في حياتها العامة، ومنها الحياة الزوجية وبناء أسرة جديدة وعلاقة وثيقة بين الزوجين، ولذلك أصبح كل من الكاتبتين متفوقاً ورائداً في مجال الطرح الاجتماعي لهذه الشريحة من المجتمع. يقول عمر الطيب الساسي: وأمل شطا من الرائدات المتفوقات في كتابة الرواية، ولها خمس روايات أثنى عليها كبار الأدباء والنقاد في الداخل والخارج، ورواياتها حسب ترتيب صدورها هي: (غداً أنسى) 1400هـ/1980م، و(لاعاش قلبي) 1408هـ/1988م، وكتبت بعد هذه الفترة عدداً من الروايات، منها(آدم يا سيدي، ورجل من الزمن الآخر، والحب دائما) كما أشار إلى ذلك بعض الباحثين[49]. ولم يتوقف نشاط أمل شطا على الرواية والقصة القصيرة التي أصدرتها فيما بعد بعنوان(الحب في زمن الخريف)بل تعداه إلى المسرح والبرامج الإذاعية،إعداداً وتقديماً،وكل هذه الروايات والمجموعة القصصية تتمحور حول قضايا المرأة التي أشرنا إليها آنفاً مبطنةً لها ببعض الحلول.

وإن كانت رقية الشبيب،وأمل شطا، قد برعتا في مجاليهما المذكورين باحترافية الزمان والمكان من خلال المهنة بتصوير جانب من شرائح المجتمع فيما يخص المرأة، فإن كاتب القصة القصيرة الأكثر إنتاجاً في هذا الحقل،محمد الشقحاء، 1366هـ/1947م، قد برع في كتابة وتصوير المجتمع، بصفة عامة،فالشقحاء من خلال تنقلاته في طفولته وشبابه بين مدن المملكة، من الرياض إلى جازان إلى الطائف، إلى الرياض مرة ثانية، ثم ثالثة، وغيرها، منحته فرصة التطواف والنظر في الحياة الاجتماعية بالتقاط الصور الذهنية، وليس هذا هو السبب الرئيس الذي جعله كاتب قصة قصيرة، مثابراً ومخلصاً لها، بل السبب الأول، وربما يكون الأخير، موهبته التي استثمرها في هذا المجال ونماها بالقراءة والمتابعة في الشأن الثقافي، ففي الطائف التي قضى فيها أطول مدة من حياته، أسس مع مجموعة من الأدباء والكتاب والمثقفين نادي الطائف الأدبي، بل كان من أول المطالبين به آنذاك،وهو من الأندية الأدبية الأول في المملكة 1395هـ/1975م، واستثمر هذا المنبر لصالح الثقافة، همه الأول[50] حيث كان سكرتيراً للنادي، يشد عضده الأديب والمربي المعروف الأستاذ علي العبادي، فهيأ الفرص للأدباء والباحثين من داخل المملكة وخارجها،واشتعل النادي منارة ثقافية في ذلك العهد، ونشطت الثقافة، وعرف الناس للنادي قدره وقدرته على نشر الثقافة والمعرفة. وتتعدد نشاطات الشقحاء في مجال الثقافة، مابين شعر ونثر ومقالة، لكنه اشتهر كاتب قصة قصيرة حديثة من الرعيل الثاني في تاريخ السرد في المملكة،فأصدر عدداً كبيراً منها، ما قبل هذه الفترة وبعدها،فأصدر مجموعته الثانية (مساء يوم في

آذار) 1401هـ/1981م، و(انتظار الرحلة الملغاة) 1403هـ/1983م، و(الزهور الصفراء) 1404هـ/1984م، و(قالت إنها قادمة) 1408هـ/1988م، و(الغريب) 1366هـ/1947م. وكما ذكرنا، فإن الشقحاء وهب حياته للكتابة في كل المجالات، من الشعر إلى القصة القصيرة، والخاطرة والمقال، وغيرها، ما عدا الرواية، وهذا من أسرار نجاحه أنه لم ينجرف مع تيار الموضة،كغيره من الذين كان تجريبهم في الرواية فاشلاً منذ البداية. فقد أصدر ما يزيد على عشر مجاميع قصصية، ومجموعة من القصص القصيرة جداً. والشقحاء كاتب تصويري ينحو في كثير من الأحيان إلى التقريرية والمباشرة في طرحه. وتطوره ينحصر في تغيير الفكر الذي كان يكتب به في مجموعاته الأولى، حيث الحلم الرومانسي والآمال التي يتطلع إليها جيله في بداية النهضة، وكان هذا هو أسلوب الكتاب في ذلك الزمن(51) بينما يطرح في كتاباته الأخيرة تطور ذلك الأمل في أسلوب رصين، وهذا دليل نضج وقدرة، رغم تكاثر الإنتاج في فترات متقاربة جعلت بعض النصوص تتقارب في الزمان على وجه التحديد. ويحمد له التزامه بمنهجه في زمن المتغيرات الفكرية والثقافية.

في هذه الطفرة السردية بنوعيها (الرواية والقصة القصيرة) ظهر عدد من المبدعين، لم نشأ أن نأخذهم حسب الزمان ولا المكان، لكن تم ترتيبهم حسب الأهمية خوفا من التشابه والتعالق في بعض الأحيان التي اكتشفها الباحث، مع أهمية الزمان والمكان. من هؤلاء،عبد العزيز الصقعبي، 1377هـ/1958م، وبما أن عبد العزيز الصقعبي مارس عدداً مختلفاً من الأعمال منذ تخرجه فاكتسب

خبرات متعددةً بدأها موظفاً في إدارة تعليم البنات في الطائف، ثم الماجستير من جامعة كلاريون بنسلفانيا في الولايات المتحدة الأمريكية، ثم انتهى به المطاف إلى مكتبة الملك فهد الوطنية، حيث شغل فيها مهاماً كثيرة[52] وشغل في خارجها سكرتيراً لمجلة التوباد، ومشرفاً على الملحق الثقافي في مجلة اليمامة، ومحرراً ثقافياً في جريدة الرياض، وكثيراً من الزوايا الصحفية في الجرائد السعودية والنشرات التي تصدرها مكتبة الملك فهد الوطنية، وجمعية المكتبات السعودية. وله نشاط في المسرح، وقد نفذ عدداً من المسرحيات،ومنها على سبيل المثال: صفعة في المرآة،وواحد صفر، وأخرج عدداً آخر من المسرحيات (اللعبة) و(المقهى الزجاجي)وغيرها. أما مجال القصة القصيرة والرواية، فله فيها نشاط ملموس وريادة معلومة بدأها منذ 1403هـ بمجموعته (لا ليلك ليلي ولا أنت أنا) 1403هـ/1983م، وروايته (رائحة الفحم) 1408هـ/1988م، ومجموعته(الحكواتي يفقد صوته) 1410هـ. وأصدر بعد هذه الفترة المدروسة عدداً من المجموعات وبعض الروايات. والصقعبي كاتب قصة قصيرة بإتقان،وفنان مسرحي لو حصل له المجال والمرتع الخصب لكان في مصاف المسرحيين العرب والعالميين. ويرى كثير من الدارسين والنقاد تجربة الصقعبي في القصة القصيرة متقدمة على غيرها من الفنون النثرية والسردية التي قدمها،فهو كاتب قصة قصيرة بامتياز بنوعيها.

تعتبر هذه الفترة طفرةً في عدد من المجالات،الفنية والعلمية والثقافية بوجه عام كما ذكرنا، فقد ازدهر المسرح والقصة القصيرة وبدايات الرواية الفنية الحديثة على أيدي موهوبين في

تلك المجالات المذكورة، وزاد من تألقها تشجيع الدولة على الإنتاج والسوق الثقافية، لكن مثل هذه الطفرات لابد أن يعتريها في أحيان كثيرة بعض الشوائب التي تحيط بالنبات الجميل في الحقول المزدهرة، من ناحية، ونثر ما عند المؤلف من أعمال مختلفة،من ناحية أخرى،فنشر بعض المؤلفين أعمالاً بدائية مكررة،وأخرى ناضجة على تلك المائدة مضمونة الثمن في تلك الفترة. فنشر عثمان الصوينع، مجموعة من القصص القصيرة والطويلة والروايات، وبعض المقالات والأبحاث، ومن قصصه الطويلة والقصيرة، ورواياته ما يلي: (أوهام في الطريق) مجموعة قصصية 1408هـ/1988م، و(المعاناة) مجموعة قصصية، 1408هـ/1988م، و(دموع ناسك) رواية 1408هـ/1988م، و(الكنز الذهبي) رواية 1408هـ/1988م. وهناك مجموعات وروايات ومؤلفات، أصدرها فيما بعد، لكن الملاحظ أن هذه المؤلفات من مجموعات قصصية وروايات وغيرها صدرت في عام واحد،وهذا دليل لا يقبل الشك بأنها كانت موجودة من قبل، ومن جانب آخر هناك ضعف في الموهبة القصصية وخاصةً الرواية[53] ويحمد للصوينع مثابرته وبحوثه القيمة، في كل مؤلفاته العلمية، أما الرواية فتشكر محاولاته عليها، وكما قال عنها إنها محاولات وقصص كان يحكيها لأولاده، وأراد أن يشارك بها منشورة بناء على طلبهم في زمن الطفرة.

ونجد في هذه الفترة من الزمن محاولات من بعض الكتاب بعمل واحد لم يشفعه بثان، وقد تكون الظروف حالت دون ذلك، أو أن بعضهم لم يرغب في الاستمرار، أو أنه أعطى ما عنده ولا مزيد على ما قاله،وتلك قناعة من نفسه ربما انصرف إلى غيرها، وبعضهم

أنتج أعمالاً رائعة لكن الفترة لم تواته لإصدار يوافق مخطط البحث المحدود بتاريخ معين، لذلك رأيت أن نجمع شتات ما نشره هؤلاء في مجموعة واحدة. أول هؤلاء كاتب مثقف درس في أمريكا من رعيل المبتعثين الأوائل، سيف الدين عاشور، 1330-1423م/-1911 2002م. التحق بالعمل في أرامكو، القسم الثقافي رئيس تحرير لمجلة قافلة الزيت الصادرة في الظهران، حتى أن قدم استقالته من رئاسة تحريرها في أوج عزها الثقافي عام 1967م. وخلال رئاسته لها كانت منارة ثقافية علمية يتخاطفها المثقفون في كل مكان، لكن آثر عليها الأعمال الحرة بإصدار دار تعنى بالترجمة في جدة[54]. شارك في كثير من الصحف المحلية بمقالات كان يوقع مقالاته باسم (جرير). أصدر سيف الدين عاشور رواية واحدة فقط في حياته الثقافية الحافلة بالثقافة والترجمة بعنوان (لا تقل وداعاً) 1401هـ/1981م، وهي رواية تعالج مشكلة النساء في تقرير مصيرهن في الزواج ممن يرغبن، وكان عاشور يجيد استخدام البناء الفني في استعمال المونولوج الداخلي للشخصية ،وقد حققت تلك الرواية شروط الفن الروائي،وأعتقد أنه اكتفى بذلك فلم يشفعها بأخرى، وقد أخذ عليه الإغراق في العامية الحجازية، في زمن سمو اللغة.ومن الذين لم يتعد إنتاجهم العمل الواحد، سواء كان رواية كما وجد عند سيف الدين عاشور، أو مجموعة من الجيل التالي، ومن هؤلاء عبدالله العتيق 1378هـ/1958م والعتيق موهوب جيد، لكنه لم يصدر إلا مجموعة واحدة بعنوان: (أكذوبة الصمت والدمار) 1402هـ/1983م، وهو فنان تشكيلي عبر عما في نفسه في هذه الموهبة، وشارك في كثير من المعارض، إضافةً إلى أنه كاتب مقالة وناقد. أصدر مجموعات

قصصية، منها: أكذوبة الصمت والدمار) 1402هـ/1982م، وهناك عدد من المجموعات ينتظر الصدور.

ويأتي بعده كاتب آخر في نفس السياق، فهد العتيق، 1380هـ/1960م، يكتب المقالة والقصة القصيرة، وعمل في عدد من الجرائد والمجلات الثقافية، مثل: الرياض، ومجلة الجيل[55] وترجمت قصصه إلى الإنجليزية والفرنسية، ونذكر له في هذا الوقت مجموعته (مسافات للمطر) 1405هـ/1985م. وقد حظيت قصصه بمراجعات نقدية على حد تعبير بعض الدارسين لنتاجه القصصي، والدليل على ذلك ترجمتها إلى اللغات العالمية ،وقد أصدر بعد هذا الحد مجموعات قصصية ورواية. مثل مجموعته مسافات للمطر).

لحق بهما في هذه المحاولات:عقيلي الغامدي، بمجموعة قصصية عنوانها (الأخطبوط والمستنقع) 1407هـ/1987م، وعقيلي الغامدي محب للحكاية وسردها لجمالها ووفائها كما يقول أحد الدارسين، ومنها نسج خيوط مجموعته القصصية[56] وكتب بها مذكراته وما لاقاه في تعلمه من مشقة، كأحد أفراد جيله في المناطق النائية.

تعتبر فترة الثمانينيات الميلادية، كما أشرنا من قبل فترة ذهبية وطفرة في عالم القصة القصيرة في المملكة، فهي تطوير وتحديث لما سبقها من محاولات نجح بعضها وأخفق آخر، وهذا أمر طبيعي في عالم الفن، في بداياته ونهاياته، فكانت بداية إبراهيم الناصر الحميدان في الستينيات وعبدالرحمن الشاعر

والدمنهوري وغيرهم تمهيداً لما ظهر بعدها ،على يد مبدعين جدد، منهم محمد علوان، 1367هـ/1948م. كان تخرجه في قسم اللغة العربية، من كلية الآداب بجامعة الرياض(الملك سعود حالياً) عام 392407هـ/1972م، وبداية حياته العملية في قسم المطبوعات بوزارة الإعلام (الثقافة والإعلام حالياً) فرصةً لتطوير حياته العلمية والفنية، لتعزيز موهبته الفنية، وخاصةً تلك الكتب التي تبقى قيد الفحص قبل السماح لها بالدخول، وليس محمد علوان الوحيد في هذه المهنة، لكنه ومجموعة معه من الموهوبين المهيئين للتطوير، وهذه مرحلة مهمة لمثله لتطوير قدراتهم القرائية والمعرفية والفنية، وهناك جانب آخر في حياة مثله تمكن من خلالها على التعرف على الحالة الثقافية عن قرب، عندما كان يشرف على بعض الملاحق الأدبية في بعض الصحف المحلية،فأشرف على ملحق جريدة الرياض الأدبي، وملحق مجلة اليمامة، الصادرين عن مؤسسة اليمامة الصحفية في الرياض. بدأت رحلته هذه ما بين التأسيس الثقافي والإبداع الفعلي مبكرة ،وتركز إبداعه على القصة القصيرة في زمن أوجها في ثمانينيات القرن الماضي حيث كانت القصة القصيرة سيدة الموقف الأدبي على أيدي فرسانها آنذاك، فكان واحداً منهم، ولم يكونوا ممن ولد إبداعهم في فترة النجاح، بل كان النجاح ثمرة محاولات سبقت ذلك ،عند حسين علي حسين، ومحمد الشقحاء ،وعلوي الصافي، وعبدالعزيز مشري، وغيرهم ممن ذكرنا آنفاً، فقد كانت له محاولات سبقت هذا الزمن، فكان ينشر قصصه في منتصف السبعينيات كغيره من المبدعين. كانت أول إصداراته في مجموعات (الخبز والصمت) 1397هـ/1977م، وكان هذا التحول

في القصة القصيرة كما يقول الدكتور عبدالعزيز السبيل أن هذه المجموعات القصصية لم تكن امتداداً للقصة القصيرة المحلية، وأنا أختلف معه في ذلك بل هي امتداد وتطوير للدخول في العالمية العربية،فقصص هذه المجموعات، حسب رأي منصور الحازمي لم تعد تعنى بالبيئة المادية أو الواقع الحسي، بل باللحظات الشعورية، والمواقف النفسية المتوترة»[57] وقد عبر عنها مجموعة من النقاد العرب، وأجروا عليها دراسات نقدية ومقدمات ضافية، وإن كانت تلك المقدمات فيها نوع من التشجيع لا تحتاجه مجموعات القاص، إلا أنها لم تبتعد عن الحقيقة. وفي هذه المرحلة أصدر علوان مجموعته الثانية (الحكاية تبدأ هكذا) 1403هـ/1983م، وكما قلنا حظيت بقبول حسن، من لدن القراء الواعين والنقاد المتذوقين المؤمنين بالتجديد. وتوالت إصدارات محمد علوان بعد ذلك، ثم توقف في زمن الرواية عن الإصدار إلى حين، ولم يغامر كغيره بفنه في زمن الرواية، بل احتفظ لنفسه بفنه.

من الملاحظ على هذه المرحلة وما قبلها، وإلى اليوم قلة الكتابات الفنية المتعلقة بشريحة من أهم شرائح المجتمع، بل هي الركيزة المهمة في حياة المجتمعات في العالم المتقدم، وهي شريحة الأطفال، فقليل في العالم العربي من وهب للكتابة للطفل، بل أن البعض يرى أن مقامه الأدبي أكبر من أن يكتب للطفل وينزل بعقله إلى مستواه، وهذا من وجهة نظري، منتهى التخلف الفكري، والحقيقة أن الكتابة للطفل - حتى عند المتخصصين في التربية - أصعب من الكتابة للراشدين، وهناك مجموعة من الكتاب والكاتبات حاولوا الكتابة وتأليف القصص للأطفال، ونجح بعضهم وأخفق الكثير منهم. لكن

كاتبة مبدعةً استطاعت أن تكتب للطفل باقتدار وتخصص،بالرغم من أن تخصصها الجامعي كان إدارة عامة، لكنها حولت الإدارة إلى إدارة تربوية للطفل في كتاباتها الرائعة،فريدة فارسي،التي عملت منذ تخرجها في الجامعة سنة 1400هـ/1980م، بالتعليم والإدارة المدرسية، فعملت مديرة لعدد من مدارس البنات في جدة، وهي عضو في عدد من الجمعيات النسائية الخيرية والتربوية. وفريدة فارسي مهمومة بالطفل في كتاباتها، تربية وتثقيفاً، منها مانشرته في المجلات المخصصة للأطفال، كمجلة الجيل، ،ثم أصدرتها المجلة نفسها في مجموعة عام 1414هـ/1994م، ومن قصصها للأطفال المنشورة مجموعة نشرتها تهامة 1401هـ/1981م، ولها مجموعات أخرى، مثل: الطاقية العجيبة، 1400هـ/1980م، وسلمان وسليمان، 1400هـ/1980م، وزهور البابونج، 1400هـ/1980م، والزهرة والفراشة، 1400هـ/1980م، والديك المغرور، والفلاح وحماره، 1402هـ/1982م، وسنبلة القمح وشجرة الزيتون 1403هـ/1983م، وجزيرة السعادة، 1403هـ/1983م، وغيرها من القصص،ولها دراسات تربوية، كدراستها، الأطفال مفرطو النشاط: أشبه بسيارة سباق تنقصها الفرامل[58] نشرت في مجلة المعرفة،كما أن لها مقالات ودراسات حول هذا الموضوع، نشرت في مجلات كثيرة، منها قافلة الزيت(القافلة) والمعرفة، وغيرها. وفريدة واسعة الأفق الثقافي في مجالات كثيرة أشهرها ما يتعلق بالطفل.

ويعتبر غالب أبو الفرج 1349-1427هـ/1921-2006م، من أكثر الكتاب إنتاجاً منذ أن بدأ رئيس تحرير ومؤسساً لعدد من الصحف

السعودية، منها العربية والإنجليزية، وتولى عدداً من المناصب في وزارة الإعلام. كان أبو الفرج راصداً للأحداث يحول بعضها إلى قصص ومقالات وخواطر، وقد كتب عدداً كبير في مجالات مختلفة ومتشابهة، منها الرواية والقصة القصيرة والخاطرة والمقال الآني، وغير ذلك، ومن قصصه ورواياته في هذا البحث المختصر، نأخذ ((غرباء في الأرض) 1401هـ/1981م) و(ألقاك غداً) 1402هـ/1982م، وله مجموعات قصصية، منها (ليس الحب يكفي) 1401هـ/1981م، مجموعة قصصية، و(المسيرة الخضراء) رواية، 1405هـ/1985م، ويغلب على أسلوب أبي الفرج الخلط بين المقال والقصة، وبين الرواية والقصة القصيرة[59]، ومن منطلق تخصصه في الصحافة فقد كان يغلب الرصد الصحفي على البناء الفني، فهو مهتم بالرصد والتحولات التي تطرأ على البلاد والمواقف،كما هي في رواياته، بيروت تحترق، الشياطين الحمر، وغيرها، كما يظهر تخصصه الصحي في كثير من رومانسياته القصصية والاجتماعية، كما أن كثرة إنتاجه وسرعة النشر أثرا على نضج تجربته، لكنه أثرى المكتبة بعدد كبير من المؤلفات،ولست مع الذين يقولون: إنه وجد نفسه وبرز في الرواية، ربما يقصدون الكم، وليس الكيف.

في هذه المرحلة وما قبلها بسنوات قليلة من العقد السابق لها ظهرت مجموعة من الكتاب أصبح لهم شأن في عالم السرد بنوعيه، الرواية والقصة القصيرة، كما أكد ذلك النقاد والدارسون من داخل البلاد وخارجها. ولو تتبعنا نشأة هذا الجيل لوجدنا عوامل

ومؤثرات كثيرة أثَّرت في حياتهم وأثرتها بشكل ملموس في نتاجهم الفكري والفني وسعةً في ثقافتهم، ومن تلك العوامل: ثراء المكتبة العربية بالكتب، وحماس المتعلمين لطلب العلم، وتشجيع المجتمع للمتعلم وندرته في الوسط الاجتماعي، وتشجيع المعلمين والأساتذة العلماء من البلاد العربية لهذه الشريحة القليلة، ومن ثم ضمان الوظيفة بعد التخرج. على هذه العوامل وغيرها قامت محاولات من يجد في نفسه الكفاءة للكتابة بالمحاولات الأولى وتجريبها.ومن هؤلاء، سلطان القحطاني، 1368هـ/1949م، وجيله الذين كانت القراءة همهم الأول والتفاخر بمن يقرأ كتاباً لم يقرأه الآخرون، وكانت البدايات قصصاً يكتبها لمجلة الحائط الأسبوعية في مدرسة عمر بن الخطاب المتوسطة في الهفوف، بإشراف أستاذ عراقي اسمه عدنان الجلبي، ومراجعة أساتذة اللغة العربية، أما الذي كان يخطها ويخرجها فأحد الطلاب الموهوبين ممن وهب حسن الخط وتدرب عليه، وأصبح له شأن فيما بعد. وبعض تلك القصص شعبية مما يسمعه في مجالس القرية من كبار السن، لكن يتدخل في صياغتها مقلداً فيها بعض ما يقرؤه من القصص العربية، لجرجي زيدان، ونجيب محفوظ، والزير سالم وغيرها، واستمرت هذه المحاولات إلى أن رست السفينة في صنعاء مدرساً للغة العربية، فكتب أعمالاً لجريدة الثورة، ومجلة العربي الكويتية،والفيصل، ومجلة الحج والعمرة وبعض المجلات اللبنانية، وغيرها، أما الإصدار الأول فكان رواية مطبوعة بعنوان (زائر المساء) 1400هـ/1980م، كانت متواضعة في نظر بعض النقاد، ثم الرواية الثانية، بعدها بعام (طائر بلا جناح) 1401هـ/1981م، كان ثناء

الدارسين والنقاد عليها كبيراً[60] مما شجعه على مواصلة الإنتاج بعد أن فرغ من دراساته العليا خارج المملكة، وتلاهما روايتان وبعض المؤلفات الأكاديمية، كالرواية في المملكة العربية السعودية، نشأتها وتطورها، وهي رسالة الدكتوراه مترجمة إلى اللغة العربية، والنقد الأدبي في المملكة، نشأته واتجاهاته، وبعض المقالات الأسبوعية في بعض الصحف والمجلات، العلمية والأدبية، وخاصة جريدة الجزيرة والرياض وعكاظ، إضافة إلى البرامج الإذاعية المحببة إلى نفسه.

ومن أبرز كتاب هذا الجيل المذكور في تلك الفترة، وخاصة في القصة القصيرة، محمد علي قدس، 1367هـ/1948م. ومحمد علي قدس مثقف يجمع بين ثقافتين، حيث تخرج في جامعة ستانتون تامبا فلوريدا الأمريكية، وحصل منها على شهادة البكالوريوس في الإدارة، ثم رفدها بعدد من الدورات في الصحافة، والسكرتارية والتحرير والعلاقات العامة[61]، لكن المهم حياته الإبداعية، إضافةً إلى تثقيفه، واهتمامه بموهبته وتنميتها من خلال القراءة، وسكرتاريته للنادي الأدبي في جدة مع كبار المثقفين، مثل، محمد حسن عواد، وعبدالفتاح أبي مدين، على مدى ربع قرن من الزمن. وهو واحد من كتاب العصر الذهبي للقصة القصيرة، وكان جاهزاً لكتابتها، نظراً لما أشرنا إليه في هذه المقدمة التي لابد منها، فقد أصدر عدداً من المجموعات والكتب في هذه الفترة، مابين القصصية والثقافية والنقد الأدبي. ومن قصصه في هذه الفترة: (مواسم الشمس المقبلة) 1405هـ/1985م، و(النزوح إلى وطن قديم) 1406هـ/1986م، و(هموم صغيرة) في نفس العام. ولم يقتصر

نشاط محمد علي قدس على الإبداع النثري بل تعداه إلى المشاركة في البرامج الإذاعية والتلفازية والندوات والملتقيات الثقافية.

ومن الموهوبين والمثقفين في هذه المرحلة المفصلية في تاريخ الحركة الثقافية الإبداعية عدد من الكتاب كانوا يحملون هم التثقيف ومواكبة العالم المتقدم من حولهم، و خاصةً الرعيل الأول من المثقفين الذين درسوا خارج المملكة وتأثروا بالتقدم الذي أحرزه غيرهم في البلاد العربية المجاورة، كمصر وبلاد الشام على وجه التحديد، بالإضافة إلى الأعمال التي مارسوها في خارج البلاد العربية بحكم أعمالهم في سفارات المملكة، ومن هؤلاء مجموعة خدموا في الخارجية السعودية في أوروبا وأمريكا وبلاد الشرق الأقصى، ومنهم: فؤاد صادق مفتي، 1356-1431هـ/1937-2010م. وفؤاد مفتيٍ من خريجي جامعة القاهرة في سنة 1380هـ/1960م، وكان مولعا بالفن الروائي والقصة - بشكل عام - وبجانب عمله السياسي ومعايشته لكثير من الأحداث التي انعكست على مقدرته على الكتابة دون كثيراً من الملاحظات، مما ساعده على كتابة القصة[62] فكتب بعض ملاحظاته وصورها في بعض قصصه، بالإضافة إلى المقالات التي كان يوافي بها بعض الصحف والمجلات في الداخل والخارج، فقد وافى الإذاعة بعدد من البرامج السياسية والأدبية، وكان اهتمامه بالقصة يفوق كل اهتمام، فكتب روايته (لحظة ضعف) 1401هـ/1981م، وهي رواية تعبر عن رؤية معاصرة رصدها في زمن ما يسمى الطفرة التي منحت الطلاب السعوديين فرصة السفر إلى أمريكا وأوروبا ،و تبعات ذلك ما بين مجتمع مغلق

وآخر منفتح. أما روايته الثانية (لا... لم يعد حلماً) 1406هـ/1986م، فكأنه يجيب بطريق غير مباشر، عن سؤال تردد في بداية تعليم المرأة، هل ستكون المرأة متعلمة مثل الرجل ومنتجة مثله في مجتمع تسوده ثقافة الرجل؟، وقد صور فتاة تعلمت في مصر وعادت صاحبة مصنع منتج. كانت هذه طروحات مفتي وقد تحقق منها الكثير، وحسبي أنها كتبت قبل وقت نشرها بزمن. ومن حيث البناء الفني فينقصها كثير، لكنه يشكر على مساهمته في هذه المرحلة المهمة في عالم السرد السعودي الذي بلغ شأواً جيداً في العالم العربي، وأشير إليه بالبنان.

هناك مجموعة من الكتاب ليسوا من منتجي هذه الفترة المدروسة، إلا أنهم أدركوها وكتبوا فيها إبداعاً لا يمكننا أن نتجاهله، أضيف إلى إبداعاتهم السابقة، ومنهم من لم يصدر شيئاً فيها، فأصدر قبلها وبعدها الكثير، أما الذي سبقها وأدركها بكتابات روائية تضاف إلى رصيده السابق في عالم الرواية، الممنوعة في زمن سابق، فهو عبدالرحمن منيف، 1350-1425هـ/1933-2004م، وعبدالرحمن منيف من كتاب الرواية الأوائل في العالم العربي، كان أول إصدار له عام 1973م، ثم خمس روايات بعدها، وفي عام 1982م أصدر، بالتعاون مع جبرا إبراهيم جبرا رواية (عالم بلا خرائط) ثم خماسية الملح، أو (التيه) 1984م، ثم الأخدود، 1985م، ثم تقاسيم الليل والنهار، 1989م، وفي نفس العام أصدر روايته (المنبتّ)، 1989م، ثم بادية الظلمات، في العام نفسه.ومن يلاحظ هذه الإصدارات في عام واحد يعرف أن منيف وهب نفسه

للرواية ناقداً ومحللاً للأوضاع العربية، وفي كل رواية من رواياته نجد موضوعاً خاصاً، وهذا أمر غريب في عالم النقد، بحيث يكون الإصدار القريب من الآخر يأخذ نفس (النفَس) الروائي عند الكاتب إلا منيف، وربما يكون الإصدار مكتوباً من قبل في وقت بعيد عن زمن صدوره!!. وفي كل إصدارته تظهر النبرة الاحتجاجية النقدية للأوضاع العربية، مما جعله غير متصالح مع كثير من الناس[63] لكن يبقى عبد الرحمن منيف مبدعاً روائياً ومثقفاً عربياً حفظ له التاريخ مجده على مر الزمن.

وفي هذا الإطار الفني كانت هناك محاولات لبعض المثقفين في مجال السرد، فهناك من كتب مجموعة قصصية، ومن كتب قصة طويلة ومن كتب رواية، ولن نتعرض لنقد تلك الأعمال، بقدر ما نوثق لها وأغلبها موثق، إما في دراسات أكاديمية ومؤلفات خاصة، كما ذكرنا من قبل، أو بحوث عادية ومقالات فردية، وما شابهها[64] وبعضها مسارد توثيقية، تنتظر الدراسات العلمية، من هؤلاء، عبدالعزيز المهنا، 1375هـ/1954م، وهو كاتب قصة ورواية، وباحث، وسياسي واقتصادي. عمل في وزارة الثقافة والإعلام، وشارك في كثير من النشاطات، والدورات في عدد من بلاد العالم، وكتب عدداً من البحوث والأخبار في وكالة الأنباء السعودية، حتى تقاعده. وفي مجال السرد أصدر عدداً من الروايات والقصص الطويلة ويعد من كتابها الواقعيين، وقد اكتملت أدواته في هذا المجال الفني، وخاصةً في رواياته الأخيرة التي ظهرت في بداية العقد الحادي والعشرين[65] مع احتفاظه بخطه الفني في الكتابة، فأصدر عمله

الأول (الخادمتان والأستاذ) 1408هـ/1988م، والثانية (غادة الكويت) 1410هـ/1990م، وهي للقصة الطويلة أقرب منها إلى الرواية،وكما قلنا: المهنا يكتب بواقعية شديدة، فهي معالجة لوضع الشعب الكويتي خلال الغزو العراقي، بينما الأولى عن أوضاع الخدم في منطقة الخليج العربي، والسعودية خاصةً.

وفي هذا المسار الأدبي كان هناك بعض الشباب الذين درسوا في الجامعات الأمريكية والأوروبية، وتتلمذوا على كبار الأساتذة وقرؤوا الأدب الحديث في لغاته الأصلية، بعكس المترجمات الضعيفة وتأثروا بكبار الكتاب العالميين في مناهجهم الأدبية والنقدية، حسن النعمي، 1380هـ/1959م، الحاصل على الدكتوراه من جامعة إنديانا الأمريكية، سنة 1415هـ/1995م، وإضافةً إلى ما تعلمه قام ببحثه للدكتوراه في مجال الرواية، عن روايات نجيب محفوظ التي تبنتها السينما المصرية والعالمية(66) ولكن المهم ليس هذا، فهذه دراسات أكاديمية لها التأثير النفسي للمبدع، لكنها لا تخلق إبداعاً ولامبدعاً إن لم يكن الشخص موهوباً فطرياً، وحسن النعمي موهوب فعلاً،فقد أصدر مجموعاته قبل هذا الوقت، وله نشاط معروف في الملتقيات والندوات والأمسيات القصصية، فقد ألقى عدداً كبيراً منها في مناسبات كثيرة، وينتمي إلى جيل الشباب من السرديين في هذه المرحلة،قبل الدراسات العليا وبعدها، فأصدر مجموعته الأولى (زمن العشق الصاخب) 1404هـ/1984م، فور تخرجه من الجامعة،ومجموعته الثانية (آخر ما جاء في التأويل القروي) 1407هـ/1987م. وفي مجموعاته يستلهم الموروث الشعبي

في حياة القرى والأرياف، ويوظف فيها التراث الشعبي والأسطوري في منطقة الجنوب الغربي. وله مجموعات أخرى، ودراسات نقدية.

كثير من كتاب الفن السردي بعامة، والقصة القصيرة خاصةً من ينتزع شخوصه وأحداثه من البيئة المحلية التي عاش فيها وعرف خباياها، ومنهم من يرى لو قام بذلك سيكون نقلاً تصويرياً وليس من الفن في شيء، وفي كل الحالات خطأ وسوء فهم للفن، فكبار الروائيين وكتاب القصة القصيرة في العالم استقوا مادتهم من البيئة المحلية وما يدور فيها من أحداث، كنجيب محفوظ، والطيب صالح، ودكنز، والليدي آن، والكتاب الفرنسيون، وغيرهم، وفي أدبنا المحلي نجد كاتباً هازلاً مرحاً في كتاباته القصصية، هو عاشق الهذال، 1355هـ/1936م «من كتاب القصة القصيرة، له اهتمامات متنوعة بين القصة والتاريخ والشعر الشعبي ومقارنته بالشعر الفصيح، وهو تربوي عمل في حقل التدريس والإدارة متنقلاً في مناطق ومحافظات كثيرة في المملكة، حتى أحيل على المعاش، فاستقر في مسقط رأسه في حائل. اتجه في بداية حياته إلى كتابة القصة القصيرة والأقصوصة، معبراً فيها عن البيئة المحلية في حائل، وبذلك يمكن تسميته (كاتب قصة محلية) في شكلها ولغتها ومضمونها، يقول عنه بعض من كتب عنه: (ومما يلحظ في المجموعات بساطة موضوعاتها وأحداثها؛ فليس فيها ذلك العمق والخطر في اختيارها، يضاف إلى ذلك يسر التعبير، وسهولة الأسلوب ووضوحه،وبلغ من يسره أنه يستعمل في كثير من المواقف والحوارات، التعبيرات العامية[67] وهي بهذه المقاييس يمكن أن تصنف ضمن التيار الواقعي في القصة، بيد أن عنصر الخيال والتصوير يبدو لا أثر له، ونتيجة

لقصر القصص تبدو الحبكة ضعيفة) وبهذا الوصف الذي أعطي إياه تؤكد مجموعاته القصصية هذا المنهج كما هو، لكنه يمتلك قدرة على المقارنة والموازنة الشعرية بين الفصيح والعامي، وذلك لا يتأتى إلا لمن يملك قدرة على الاثنين معاً ليفرق بينهما في البنية الباطنية للنص، وهما من مصدر واحد، أي اللغة العربية. وقد أصدر في هذه الفترة ثلاث مجموعات، وكان قبلها مجموعتان، وبعدها مجموعة واحدة؛ وهذه المجموعات ذات عناوين موحية لما بداخلها، فقد أصدر (دلّال الحمير) 1400هـ/1980م، وهي كلمة مشتقة من الفعل، دلَّ، يدل، دِلالة، وهو الشخص الذي ينادي على بيع الأشياء في السوق، أو يدل عليها من يشتريها. أو أنه أخذها من الفعل (دلل، يدلل، دلالاً، وتدليلاً)؟؟ أما مجموعته الثانية فعنوانها (الكلب والحضارة) 1403هـ/1983م، فالكلب متحضر أكثر من الإنسان، ربما؟؟؟؟!!!!! والثالثة (الفرسان والفارس). وفي أسلوبه هزل مقصود، ولفت للأنظار.

تعتبر هذه الحقبة من عمر السرد، بنوعيه (القصة القصيرة والرواية) حقبة ذهبية برز فيها وجه السرد جلياً بفضل مجموعة من رواده، ليس في المملكة فحسب، بل في العالم العربي، لكنها في المملكة بشكل كبيروأثرى رواده المحافل الأدبية والعلمية البحثية بنتاجهم وبحوثهم ومشاركاتهم؛ وحظي هذا الجيل بالدراسات العلمية في كبار الجامعات العالمية، مما أظهر وجه الأدب والثقافة لأبناء هذا الوطن الذين قدموا سرداً حديثاً قدمهم بدوره إلى العالم الذي لم يكن يصدق أن الصحراء ستنتج أدباً لم يكن لهم منه نصيب قبل هـؤلاء، وصار الشعر الـذي عـرف به العربي في مرتبة تالية

في الثقافة العالمية، وهو ديوان العرب، كما كان يعرف، ولا غيره. ومن هذا الجيل، خالد اليوسف، 1378هـ/1958م، وخالد اليوسف مثقف متعدد المواهب،كاتب قصة من الجيل الذي كتب القصة على أصولها الفنية مثلما هو حال جيله من هذا الرعيل في زمن ازدهار القصة القصيرة، وهو خريج قسم المكتبات بجامعة الإمام محمد ابن سعود الإسلامية، وكان له نشاط ملموس في الوسط الثقافي، كالتحكيم للمسابقات الثقافية الخاصة بالقصة القصيرة على وجه التحديد، والكتابات الموجهة للأطفال في جمعية الثقافة والفنون، والأندية الأدبية[68] إضافةً إلى بعض دور النشر،كما أشرف على بعض المعارض في الداخل والخارج،ومنها معرض الكتاب في لندن، سنة 1416هـ/1995م. وله إنتاج غزير في المسارد العلمية فيما يخص القصة القصيرة، وبحوث ومشاركات في كثير من الملتقيات والندوات. وجرب في الشعر العامي والفصيح،لكنه وجد مكانه في القصة القصيرة، ومن إنتاجه في القصة القصيرة في هذه الفترة: (مقاطع من حديث البنفسج) 1404هـ/1984م، و(أزمنة الحلم الزجاجي) 1407هـ/1987م، وأصدر بعد هذا الحد عدداً كبيراً من القصص القصيرة في مجموعات تزيد على ثمان مجموعات، ويعتبر من أكثر الكتاب الذين أصدروا مجموعات قصصية ترجم بعضها إلى اللغة الإنجليزية. كما أن نشاطه التوثيقي يطل علينا كل عام بالجديد في عالم الرصد العام، وليس الرصد النقدي، فهو يجمع ماتيسر في السوق الثقافية من إنتاج ذلك العام.

الخلاصة:

بعد أن وصلنا إلى محطة نضع فيها القلم، بعد رحلة طوفنا فيها بين أكوام الكتب والمراجع والمصادر، في هذه المرحلة من عمر الإبداع السعودي، وهي أهم مرحلة مر بها الإبداع في السعودية وبقية العالم العربي، ولكن في السعودية بوجه عام،إذا أخذناه من جوانب كثيرة ومؤثرات متعددة، حيث رافقت الطفرة الثقافية الطفرة الاقتصادية. وكان لظهور الأندية الأدبية والتوسع في الجامعات والمراكز الثقافية دور فعال، من حيث النشر والحراك الثقافي، ولاننسى دور الصحافة الأدبية في إيجاد الملاحق الثقافية التي اهتمت بنشر المقالات النقدية، والقصة القصيرة، والدراسات التي قام بها الباحثون حول هذا الموضوع.

وهذه الدراسة التي بين أيدينا قامت على تتبع التأسيس الذي سبق هذه المرحلة، وهو أمر لا بد منه للدارس كمقدمة لهذا الإبداع الذي بهر الدارسين بكثرته في فترة زمنية لم تتعد العقد الواحد،وهو امتداد لجهود المبدعين في العقود السابقة، ولكن للباحث المدقق وجهة نظر تختلف عن الظاهر من القول،فسنجد عدداً ليس بالقليل من كتاب هذه الفترة تتجاوز أعمارهم الثقافية هذه الفترة بسنين، ولهم إنتاج منشور في الصحف والمجلات من قبل، فما الأسباب التي جعلتهم ينتجون هذا الكم في فترة وجيزة؟؟!!. والإجابة عن ذلك تعتمد على الأسباب التالية:

أولاً: وجود الأندية الأدبية التي تأسست في كبريات المدن، ومعظم المؤلفين منها، وكانت تنشر هذا الإنتاج كالطائف وجدة والرياض،ثم بقية المناطق والمحافظات الكبيرة.

ثانياً: وجود رؤساء الأندية من كبار المثقفين الذين لهم اهتمام مبكر بالثقافة، ومنهم من كان سبباً في وجود تلك الأنـديـة، بل المطالبة بها من رئاسة رعاية الشباب آنـذاك، التي تشرف على الأندية الأدبية، ومنهم الصحافيون والأدباء والمربون الأفاضل،وفي النهاية هم حصيلة العقود الثقافية السابقة.

ثالثاً: ازدهار النشر في تلك الفترة، بظهور دور جديدة مهتمة بالنشر المحلي، وتشجيع المؤلفين من خلال نشر نتاجهم الإبداعي، الـذي كـان مخـزونـاً عندهـم لا يجد من ينشره إلا خـارج المملكة بتكاليف قد لا يستطيعها كثير منهم.

رابعاً: وجود جيل من المثقفين ذي اهتمام بالقصة والرواية، لم يكن يهتم بها سابقوهم من الجيل التقليدي، الذي يرى القصة من همِّ العجائز والأطفال.

خامساً: صدور قرار ملكي بشراء نسبة ثلاثين في المائة 30 ٪ من المؤلف.

سادساً: ظهور باحثين في الجامعات وخاصة من المبتعثين للدراسات العليا في الجامعات الأمريكية والأوروبية لدراسة هذا النوع عن المملكة الـذي لم يكن معروفاً من قبل، ومن ثم دراسة الشخصيات المبدعة في داخل الجامعات السعودية اعتماداً على تلك الدراسات، إضافةً إلى الدراسات التي قام بها بعض الوافدين من مثقفي وأساتذة الجامعات في الوطن العربي، وخاصةً منهم العاملون في الجامعات وبعض الصحفيين.

وهذه الدراسة قامت على تقسيمات منطقية للتمهيد للوصول إلى المرحلة المدروسة نفسها، لنعرف من خلالها كيف قامت هذه

الحركة بدور فعال بفضل عدد من المبدعين السعوديين السابقين لها، وتأثيرهم على الجيل اللاحق لهم في هذه الفترة ممن ذكرنا في صلب الدراسة، وليس كلهم - بطبيعة الحال - وقد اضطررنا إلى تلخيص الدراسة وتقليص المراجع والمصادر إلى الحد الأدنى،نظراً لمحدودية النشر. هذا من جانب،ومن جانب آخر إلى تقليص العدد بطريقة عشوائية، حتى لا يظلم أحد على حساب الآخر، وهذا ليس من ضعف فيمن لم يرد اسمه في الدراسة، بل العكس، فبعضهم فائق الجودة على الآخرين. كما أن هناك عاملاً آخر يتوقف على ضيق المساحة، وهو إلغاء العامل النقدي، ما عدا ماوجدنا له ضرورة تصحيحية لبعض الآراء الواردة من بعض الزملاء الدارسين والموثقين، ومن هذه الأسباب تقليص المصادر والمراجع التي اكتفينا منها بسبعة وستين مرجعاً ومصدراً فقط،بما في ذلك الهوامش الضرورية، للتخفيف على الورقة.

وللسبب نفسه، لم نورد كل الإنتاج لبعض المؤلفين الذين لهم إنتاج كثير، مثل حمزة غالب أبي الفرج، وعبدالرحمن منيف، نظراً لوجودهما في الدراسات الأكاديمية المتعددة من أولها إلى الآن، فوجدنا من الأَولى التركيز على من لم تجر عليهم دراسات، أو أجريت عليهم متأخرةً ضمن كتاب آخرين، وكان من الذين شملهم الاختصار من الكتاب لوجودهم في دراسات كثيرة: محمد عبده يماني، حسن المجرشي، عمر طاهر زيلع، محمد زارع عقيل، خالد باطرفي، وغيرهم... وهؤلاء لا يقلون عن كثير ممن أوردناهم، لكن للسبب نفسه اكتفينا بالإشارة إليهم لأنهم وردوا في مصادر كثيرة للدارسين، وحقهم محفوظ. هذا ونرجو أن نكون وفقنا في اظهار

صورة لهذا النتاج في هذه المرحلة المهمة في مسيرة أدبنا النثري، الذي أسس لظهور إبداع جديد يواكب النظرية النقدية على أيدي مبدعين فيما تلا هذه الفترة.

الهوامش

(1) الصحافة العثمانية (وثائق المتحف التركي) إسطنبول.

(2) انظر، الدكتور، يحيى محمود بن جنيد (الطباعة في شبه الجزيرة العربية في القرن التاسع عشر الميلادي) دار أجا، الرياض 1419م.

(3) صدرت أول ما صدرت في مكة، عام 1334هـ الموافق 1416م، ثم نقلت إلى جدة مع حكومة الحسين بن علي، ثم تغير اسمها إلى أم القرى في العهد السعودي ومازال.

(4) محمد حسن عواد (مقدمة كتاب خواطر مصرحة) القاهرة 1426م، المكتبة الحجازية. وانظر، محمد علي مغربي (أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر الهجري) ص 148، تهامة للنشر والتوزيع، الكتاب العربي السعودي، 1401هـ/1981م.

(5) انظر، عبدالقدوس الأنصاري (التوأمان) مطبعة الترقي،القاهرة 1930م.

(6) عبدالله الحيدري (آثار حسين سرحان النثرية) ص 309، النادي الأدبي في الرياض 2005م.

(7) ألف عبدالقدوس الأنصاري (التوأمان) 1930م، وأحمد السباعي (فكرة) 1947م، ومحمد علي مغربي (البعث) 1948م.

(8) منصور الحازمي (فن القصة القصيرة في الأدب السعودي الحديث)، ص 11 ومابعدها، 1981م.

(9) سلطان القحطاني (الرواية في المملكة العربية السعودية، نشأتها وتطورها)، ط2، ص 136، نادي القصيم الأدبي، 2009م.

(10) سحمي ماجد الهاجري (القصة القصيرة في المملكة....) ص 159، ومابعدها، النادي الأدبي في الرياض، 1988م.

(11) منهم إبراهيم الناصر الحميدان، وأمين سالم رويحي، وحامد دمنهوري، وآخرون.

(12) منصور الحازمي (قاموس الأدب والأدباء في المملكة) ص 150، دارة الملك عبدالعزيز.

(13) سلطان القحطاني، الرواية في المملكة العربية السعودية، نشأتها وتطورها (حامد دمنهوري) ط 2، ص 123، مصدر سابق..

(14) منصور الحازمي (قاموس الأدب والأدباء) ص 548. دارة الملك عبد العزيز.

(15) انظر، مقدمة عبدالله عبدالجبار، الطبعة الأولى 1959م.

(16) يحيى محمود بن جنيد (مقدمة الطبعة الثانية) النادي الأدبي في الرياض 1980م.

(17) منصور الحازمي(قاموس الأدب والأدباء) ص 549، مصدر سابق.

(18) عبدالعزيز السبيل (قاموس الأدب والأدباء) ص 416، مصدر سابق.

(19) صدرت طبعتها الثانية عن نادي الطائف الأدبي، 1409هـ/1989م.

(20) إبراهيم الناصر الحميدان (غيوم الخريف) جمعية الثقافة والفنون، 1408هـ/1988م.

(21) الحميدان (غربة المكان) دار السمطي، القاهرة 2009م.

(22) سلطان القحطاني (الرواية في المملكة)، ص 51 ، ط 2 مصدر سابق.

(23) نذكر من هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر: الدكتور، محمد الشنطي، والدكتور، السيد ديب، وعبدالله السمطي، والدكتور مصطفى حسين، وأحمد الخاني، وغيرهم.

(24) بكري شيخ أمين (الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية)

(25) هيفاء الفريح (تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية) الرياض، النادي الأدبي، 2009م.

(26) من تلك الرسائل، رسالة ماجستير للباحث سحمي ماجد الهاجري (القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية) دار العلوم بالقاهرة، صدرت في كتاب

عن النادي الأدبي في الرياض 1988م. والثانية في الرواية، وهي من إعدادي، وإشراف البروفيسور المستشرق (جون ماتوك John Mattock جامعة جلاسكو، إسكوتلاندا. بعنوان: the novel in Saudi Arabia. Emergence and development. ترجمتها إلى العربية بنفس العنوان: الرواية في المملكة العربية السعودية، نشأتها وتطورها. وصدرت في كتاب، وطبعت مرتين، الأولى للمؤلف 1997م، والثانية عن نادي القصيم الأدبي، سنة 2009م.

(27) حسن بن حجاب الحازمي (قاموس الأدب والأدباء في المملكة) ص 918.

(28) طلعت صبح السيد (العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة...) ص 149، نادي القصيم الأدبي، 1991م. وانظر: الأعمال الكاملة، جمع وترتيب علي الدميني.

(29) خالد اليوسف (أنطولوجيا القصة القصيرة في المملكة) ص 417.

(30) رواه أبو هريرة. وكأن الذين جربوا أخطؤوا، أو وجدوا عدم الحماس من المجتمع المتخلف الذي يرى أن حكايات الأطفال ليست من مقامه.

(31) هدى محمد باطويل (الإنتاج الفكري المطبوع للطفل في المملكة العربية السعودية) 1414هـ/1993م، الرياض. وقصص الأطفال في الأدب السعودي، وفاء بنت إبراهيم السبيل، النادي الأدبي في الرياض 1424م.

(*) هي زوجة الأستاذ عزيز ضياء ووالدة الإعلامية دلال عزيز ضياء، تعتبر أول كاتبة ومقدمة برنامج الأطفال من الإذاعة السعودية.

(32) يعقوب إسحاق: دليل كتاب ورسامي الكريكاتير للأطفال في المملكة.

(33) مسعد العطوي(القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية) نادي القصيم الأدبي 1415م.

(34) عبدالعزيز السبيل (قاموس الأدب والأدباء) ص 344 مصدر سابق.

(35) كوثر القاضي (شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة).

(36) معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية، الدائرة للإعلام، 1414هـ/1993م.

(37) قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، ص 386.

(38) قاموس الأدب والأدباء، ص 407، مصدر سابق.

(39) طامي السميري (الرواية السعودية، حوارات وأسئلة) دار الكفاح، الدمام.

(40) قاموس الأدب والأدباء، ص 435. مصدر سابق.

(41) راوية بنت عبدالهادي الجحدلي (المكان في القصة القصيرة السعودية) النادي الأدبي في الرياض 2010م.

(42) نصر عباس (البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة) الرياض،دار العلوم.

(43) حسن النعمي (الرواية السعودية، واقعها وتحولاتها) 1430م.

(44) سلطان القحطاني (قاموس الأدب والأدباء)ص 563، مصدر سابق.

(45) عالي القرشي (قاموس الأدب والأدباء) ص 774، مصدر سابق.

(46) سلطان القحطاني (الرواية في المملكة...) ص 181 وما بعدها، ط 2، مصدر سابق

(47) محمد سليمان القسومي (قاموس الأدب والأدباء في المملكة). ص 808 مصدر سابق.

(48) محمد العوين (صورة المرأة في القصة السعودية) مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، الرياض 1413هـ.

(49) عمر الطيب الساسي (قاموس الأدب والأدباء) ص 872.

(50) عالي سرحان القرشي (قاموس الأدب والأدباء..) ص 883، مصدر سابق.

(51) محسن يوسف (صوت في القصة القصيرة) دار مجلة الثقافة، دمشق.

(52) طلعت صبح السيد (دراسة في القصة القصيرة عند محمد الشقحاء) الطائف، المؤلف.

(53) محمد الشنطي (القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية) دار المريخ، الرياض، 1407هـ.

(54) محمد العبودي(معجم أسر بريدة) دار الثلوثية، الرياض، 2010م.

(55) انظر، مجلة القافلة، مج 51، رجب 1423هـ.

(56) قاموس الأدب والأدباء، ص 1060، 1061.

(57) طلعت صبح السيد (العناصر البيئية في الفن القصصي)ص 150، نادي القصيم الأدبي 1411هـ.

(58) منصور الحازمي(فن القصة في الأدب السعودي الحديث).

(59) (قاموس الأدب والأدباء السعوديين) 1281هـ.

(60) انظر مارك تيلر دي، مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض، مج 7، 1980م.

(61) طلعت صبح السيد (العناصر البيئية في الفن القصصي) ص326، مصدر سابق. 1411هـ.

(62) أحمد بن سلم (موسوعة الأدباء والكتاب خلال مائة عام).نادي المدينة المنورة، 1999م.

(63) حمد بن سعود البليهد (جماليات المكان في الرواية السعودية)دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، 1428هـ.

(64) علي الراعي (الرواية في الوطن العربي) عبدالرحمن منيف، القاهرة، دار المستقبل العربي، 1991م.

(65) سلطان القحطاني(الرواية في المملكة.....)ص 254، ط 2، مصدر ساق.،

(66) كوثر محمد القاضي (شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة).الرياض، وزارة الثقافة 2009م.

(67) عبدالرحمن السويداء (الأدباء والكتاب في منطقة حائل) دار السويداء 2009م..

(68) أحمد سعيد بن سلم (موسوعة الأدباء والكتاب) مصدر سابق.

شعراء الثمانينيات و«قلق» النموذج التراثي
بين الرؤيا وآليات التعبير
«محمد الثبيتي أنموذجا»

إبتسام علي الصبحي

للشعر السعودي نكهته الخاصة التي تميّز بها شعراؤه؛ ولاسيما شعراء مرحلة الثمانينيات الميلادية. فشعرنا السعودي واكب التطورات التي لَحقتْ بالشعر العربي في أقطاره المختلفة وألقت بظلالها عليه بدءاً من عصر النهضة وإحياء الشعر مروراً بالاتجاهات الفنية المتباينة وصولاً إلى أفق الحداثة الشعرية وما بعد الحداثة.

أما تحديد شعر الثمانينيات فلأنه يعد مرحلةً مغايرة في الخطاب الشعري والنقدي في أدب المملكة العربية السعودية، تشكّلتْ فيه رؤى ناضجة لكثير من المفاهيم الحداثية التي بدأت منذ منتصف الخمسينيات الميلادية.

حيث تشكّل فيه الوعي التجريبي في المحاولات الشعرية التي طالت بنية القصيدة الجديدة، كما أشاعت هذه المرحلة مناخا نقدياً أرّق صفحات المجلات والصحف والكتب أيضا..

كونه تبنّى هاجسَ التحول نحو الحداثة الشعرية لتأسيس وعي وفهم جديدين لطبيعة الشعر؛ فهي من المراحل الصعبة في الشعرية السعودية الحديثة والتي تميّزت بعلو أصوات عدد من الشعراء الذين خاضوا غِمار التجريب بجرأة وقوة متجاوزين كافةً التحديات التي «لانت» اليوم قياسا بتلك الفترة.

وقد تشكّلت بعض أطر التجربة الشعرية الجديدة في شعر الثمانينيات باتخاذ الشكل التفعيلي إطارا واستمداد معطيات التراث تعبيرا، وأكسبت النموذجَ التراثي قلقاً في إطاره الشكلي والتعبيري ينداح تحت قلق الإبداع، من خلال التأثر والتأثير.

فكانت نماذج الشعر التفعيلي - تحديدا - تضجُّ بالمكونات التراثية إطارا وتعبيرا، وتسعى هذه الورقة لمقاربة المنجز الإبداعي وتشكلاته باعتبار تحوّل النموذج إلى وسيلة تعبيرية تقود إلى غاية فكرية تشكيلية تحمل رؤية المبدع وفكره.

إن الامتياحَ من معين التراث أصاب النموذج التراثي في شعر شعراء الثمانينيات بالقلق، ودواعي قلق النموذج تُرجعها الدراسة لعدد من المعطيات هي:

1. ما لا قاه شعراء هذه الفترة من تصادم مع الثوابت الراسخة عَقَديًّا وفكرياً واجتماعياً وثقافياً.
2. التحولات التي أصابتْ العالم العربي، وألقتْ بظلالها على أدباء المملكة العربية السعودية، وانعكستْ على العناصر التراثية المستدعَيَة في النصوص توظيفاً وتعبيراً.
3. رغبة التحرر والانعتاق الذي أضفاهُ شكل القصيدة الجديدة في تجربة اتّسعتْ معها مدارك الشاعر السعودي، باطّلاعه على ثقافات مغايرة، واحتكاكه بمجايليه.
4. شهرة عدد من الأسماء الشعرية الكبيرة في العالم العربي في الخمسينيات والستينيات، وامتداد تأثيرهم في الشعراء حتى اليوم.

5. سهولة الاطلاع على التجربة الشعرية الحداثية اطّلاعاً مباشراً.
6. القلق الإبداعي الذي اكتسبته نصوص بعض الشعراء نتيجة الوقوف بين تجربتين مؤثرتين في الشعرية العربية التراث والحداثة.

حداثة الرؤيا في المشْهد الشِّعري الثمانيني:

ينطلق تبني شعراء الثمانينيات لهذه الرؤيا الشعرية من السعي نحو تحقيق الذات المتشكلة في جو من التوتر والمعاناة يولده إدراك الذات لمعنى الوجود حولها بحيث لا ترى في واقعها المحسوس وجودا حقيقيا، وإنما سلسلة من الظواهر يتجلى فيها عبث الحياة فتدرك أن خلاصها في عالم آخر ترى فيه ملاذا وعالماً حُلما تحاول بلوغه[1].

هذه الفلسفة هي الوجه الآخر للفعل الشعري الذي يقود الذات نحو التغيير ففي رأي خالدة سعيد أن الفلسفة منعدمة عند شعراء العالم العربي فبقي عبء تغيير العالم ومواجهة مشكلاته على عاتق الشعر وحده[2].

فهاجس التغيير المؤطر بهَمِّ التجديد في الشعر العربي يولِّد قلقا هو الأصعب لخلق عالم جديد.. «فمن هنا ليس شاعرا إذن من لا يكون تغيير العالم في أساس حدسه الشعري فكما ينسلخ الشاعر من نفسه، كذلك يهيئ للعالم أن ينسلخ من نفسه كي يجد نفسه، فالعالم جسد الشاعر لا يستطيع إلا أن يحركه وإلا أن يغيره وحيث لا يفعل يكون ميتا»[3].

هذا ولّد «قلق التأثر والتأثير» عند الشعراء ولاسيما في البحث عن آليات تدفع لهذا التغيير، وهي آليات إبداعية عمادها الرؤيا

وأطنابها وسائل التعبير، وذلك لإثبات الذات الشعرية، بمحاولة تجاوز الإرث الشعري السابق، واللوذ بالجديد الوافد، ومحاولة الإبداع على نسقه ومن ثم تجاوزه.

كان التنظير للرؤيا المتجاوزة الخلاقة قد أخذ نطاقا واسعا خاصة في مجلة الآداب وشعر ومجلة الثقافة الوطنية ، وتطبيقا عند رواد الشعر الجديد...

وبما أتيح لشعراء المملكة العربية السعودية من اطلاع واسع على حركات التجديد الشعري في العالم العربي فقد انضَوُوا في الحلقة الثقافية الشعرية المتميزة التي هدفت إلى تغيير كثير من المعاني السائدة بل وأعادت النظر فيها.

من هنا تحتاج هذه المرحلة إلى إعادة قراءة وتوثيق لأعمال الشعراء من الجيل الثمانيني ومراجعته نقديا وذلك لوقوعهم تحت سندان القلق الإبداعي الذي دفع بعض الأسماء للتوقف عن كتابة الشعر إما احتراسا منه أو هجرانا له، أو استمرارهم الشعري لكن دون أي إضافة تذكر بحيث تكون أعمالهم مجرد اجترار لتجارب سابقة أو تقليداً لها. وظهور أصوات شعرية تكتب قصيدة النثر من رؤيا حداثية بحتة. وآثار تلك المرحلة الشعرية في جانبي التأثر والتأثير وما يتولد عنها من قلق هو القلق الإبداعي لأنه يدفع بالشاعر إلى التجاوز والتخطي أو السير في ركاب الآخر سواء كان هذا الآخر أصواتاً تراثية أو معاصرة.

الممارسة النصية:

إن من أهم الأصوات الشعرية التي ظهرت في هذه المرحلة سعد الحميدين وعبدالله الصيخان ومحمد الثبيتي وعلي الدميني وغيرهم. وهم يعدون منارات شعرية أضاءت الطريق للأجيال التي جايلتهم وأتت من بعدهم. وسنكتفي بالشاعر محمد الثبيتي؛ ليكون أنموذجا لهذه الورقة - رضوخاً لاعتبارَيْ عدد الصفحات وثيمة الزمن -.

ولماذا الثبيتي؛ فلأنه من الشعراء ذوي النصوص الخالدة، التي استقطبتْ كماً كبيرا من الدراسات النقدية التي تناولت هذه التجربة الشعرية، فالآثار الأدبية التي تستمر وتخلُد إنما تستمر وتخلد لأنها تظل قادرة على تحريك السواكن، وعلى إحداث ردود فعلٍ، وعلى اقتراح التأويل(4).

ويأتي قلق النموذج التراثي في شعر هؤلاء الرواد من هاجس التجريب، وهو فعل شعري - بحسب هذه القراءة - يقع في ثلاث مستويات:

الأول: تجريب على مستوى رأسي وهو الشكل الشعري.

الثاني: تجريب على مستوى أفقي وهو آليات الكتابة الشعرية في سائر مكوناتها التعبيرية .

الثالث: الحالة الإبداعية الناجمة عن قلق التأثر(5) من التراث بكافة معطياته، وتجليات هذا القلق في طريقة التعبير والرؤيا القائمة على التغيير، وإحساس الشاعر الثمانيني بقدرته على التطوير في رؤيته وآليات الكتابة الشعرية.

فقلق التأثر من توظيف التراث - أحيانا - لا ينقذ النص حينما يكون حيلة يتوسل بها الشاعر على موروثه لكي يألفه هذا الموروث، ولا ينفر منه إذا ما رآه يتجرأ على اللغة جرأةً قد تسبب الوحشة والنفور من هذا المجترئ - كما يقول الغذامي -(6)؛ بل يُطعّم النص ببعض «الرتوش» التراثية سواء مفردات، أو شخصيات، أو كلمات شعرية، أو حتى مشاهد..

ومن ذلك ما نجده في نص محمد الثبيتي (الفرس)(7):

مذ كنت خاتمةَ النساء المبهمات

يبست عيون الطير واشتعلت

حُشاشات الرماد

وفي مقطع آخر يقول:

إن قام ماء البحر

صاغ الرمل بين مقاطع الجوزاء

مُهراً عيطموساً فاتحاً

من قمة الأعراف ممتدٌّ

إلى ذات العماد

إن تماهي الشاعر الحداثي مع لغته يوحي بشيء من الغرابة مستوحى من غرابة اللغة المستخدمة هنا. هو ليس انقطاعا مع الموروث أكثر من أنه توظيفا لهذا القديم ليوائم الرؤيا الغرائبية التي تشيع في هذا المقطع. فالمتلقي العادي يحتاج لقاموس لغوي للوقوف على معاني الكلمات الموظفة هنا (حُشاشة و عيطموس) وإن كانت الأولى متداولة عاميا، ولكن غرائبية المشهد في رؤيا الانبعاث

المتجدد للأشياء التي ستبعث من جديد، (ماء البحر والرمل) المكونان الأوليان الباعثان للحياة هنا رغم الحواجز والممانعة التي ستعلو وترتفع .

وإن كانت الحقول الدلالية لمفردتي (البحر والرمل) من المفردات التي شاعت في الشعر الحداثي العربي(8)، إلا أن الشاعر الثبيتي غاير بها الرؤيا الحداثية لتدل كلا المفردتين على معاني الحياة والانبعاث الجديد، القادم من أعماق التراث القديم.

وهي تخضع - في وجهة نظر هذه الدراسة - لعدد من **الاعتبارات المهمة:**

منها الوشائج القوية التي تربط الشاعر بتراثه، وعدم الإذعان المطلق للحداثة بمعطياتها المتجاوزة مما ينفي عن الشاعر تجاوزه أو تعديه على المقدس - لو أتيح قراءة شعر الشاعر بحيادية ونظرة من الأعلى - ، أضف إلى ذلك أن الشاعر ابن بيئته منها يكتب وإليها يعود، والبحر والرمل في عُرف الذاكرة الثقافية في المملكة يرتبط ارتباطا مباشرا بطبيعتها.

إن تجربة الحداثة الشعرية العربية قد أحدثت ما يشبه القطيعة مع التراث العربي ولا شك أن شعراءَنا في الثمانينيات لم يغب عليهم الاطلاع على اتجاهات هذه التجربة الحداثية؛ ولكن يظهر أنهم لم يقطعوا الأواصر مع هذا التراث، ولم يميلوا كل الميل إلى التراث الغربي كما فعل رواد الحداثة أنفسهم.

وقد أكد عدد من النقاد أن شعراء التجربة الحديثة/ الشعر الحر، أقل عدوانية تجاه التراث العربي من الجيل السابق عليهم،

فلديهم قبول للتراث العربي؛ لكن هم ينتقون منه ما يوائم توجهاتهم ورؤاهم[9].

وأهم ما كان يوسم به شعراء الثمانينيات في تجربتهم الشعرية الجديدة هو خروجهم على الثوابت وتجاوزهم للمقدس، ولكن من خلال القراءة الجادة لشعرهم نجد أن ارتباطهم بتراثهم كان واضحا، ولهم حرية فهم هذا التراث وتقديمه وفق رؤيا تفسيرية لهذا التراث تخضع لحرية الفهم والتأويل.

وإشكاليات قراءة وفهم هذا التراث تنبع من حقيقة أن نصّاً يتقدم تلك الأفعال، وأن ثمة انفصالا بين مستويات الوعي التي يطرحها النص، ومستويات الوعي التي تواجه بها الذات المتلقية للنص، لأن أفعالَ الفهم جدل بين الماضي والحاضر[10].

فلا ينبغي أن يكون التراث امتداداً لنفسه في شعرهم، أو تزويقه ليلائم كافة الأذواق المتلقية لهذا الشعر، إن التجربة الشعرية الثمانينية كانت «صادمة» للذوق السائد، وليست واقعة ضمن «أفق التوقع» الذي يجعل الأشعار نسخة مكرورة من بعضها ذات مواضيع متشابهة أو حتى متباينة لا تخرج عن المناسباتية التي تأطر فيها الشعر العربي في بعض مراحله.

والحداثة الشعرية العربية ذات توجهات مختلفة ومتباينة؛ وجميعها تلتقي عند كونها مشروعا حضاريا شموليا «يتوخى العالمية والإنسانية والمعاصرة فاعتبرت التحديث الشكلي وهما، وطالبت الشاعر الحديث أن يكون له موقف إزاء الكون والإنسان والحياة والأشياء، وأن يتجاوز المناسبات والأغراض الشعرية الموروثة من مدح ورثاء وهجاء ووصف...»[11].

والتجربة الشعرية تخضع للرؤيا الجديدة التي يقدمها شعراء الحاضر - أعني في الشعر الثمانيني - وليس من المقبول أن تكون التجربة واحدة في الثقافة العربية منذ أول عهدها حتى اليوم.

ولا شك أن آليات التعبير تحكم رؤيا الشاعر وتفسيره للنماذج التراثية من خلال قراءة التراث نفسه وتوظيفه، واللغة ومفرداتها، والصورة الشعرية، والخيال الشعري، وصولا إلى قصيدة القناع التي هي «إعادة قراءة التراث وفق مفاهيم جديدة، وإعادة تأويله ضمن سياق ثقافي جديد»(12).

إن آليات التعبير عن هذه النماذج التراثية هي التي توقع هؤلاء الشعراء في « وهم» الانفصال عن تراثهم . ومن ثم يغدو (النموذج التراثي) قلقا في تجربة شعراء الثمانينيات السعوديين.

ومع أن الشاعر السعودي في الثمانينيات قد سار في ركب الحداثة إلا أنه وسمها بوسم خاص؛ تميّز به شعراؤنا، وما توقفنا عند نماذجَ منهم فلأن لكلٍ رؤياه وموقفه من الشعر، ولكلٍ قضيته التي يكتب بل يبدع لأجلها.

فالرؤيا التي نعنيها في هذه الدراسة هي «الموقف من العالم» المكتسب من الانفتاح على ثقافات العالم. وهي ذات دلالات متعددة عند شعرائنا السعوديين ، بتعدد اتجاهاتهم، وتصوراتهم بل وحتى فهمهم لطبيعة النص الشعري ووظيفته.

ومنها تولّدت محاولات التطوير في الشكل الشعري ليكون بديلا للشكل البيتي الموروث، إلا أن جميعها تلتقي عند محاولة «هدم هذا الموروث وتجاوزه»، ورغم أهمية هذه المحاولات وجدوى

بعضها، وتراجع بعضها؛ (تبقى محاولة 1948م) الثمرةَ الناضجة التي توفرت لها الشروط الموضوعية للنجاح، وقد تمكنت من تجاوز الوحدة الأساسية للقصيدة القديمة المتمثلة في البيت، وتبنّت وحدة إيقاعية جزئية هي التفعيلة)[13].

وقد وقف الشاعر الثمانيني في تجربته الشعرية عند تخوم التحديث الشكلي التفعيلي الذي ما لبث أن قوبل هو الآخر بهجوم صريح في مرحلة جديدة من مراحل الحداثة الشعرية العربية دعت إلى تفتيت النظام العروضي لقصيدة «الشعر الحر»، و تبنّي شكلاً شعرياً جديداً هو «قصيدة النثر» التي حمل لواءها من الشعراء العرب تنظيرا وتطبيقا: أدونيس، ويوسف الخال، محمد الماغوط، وأنسي الحاج و شوقي أبي شقرا، وقد وجدت صداها عند الشعراء السعوديين.

أما تبنّي التنظيرات الفلسفية والرؤيوية المغايرة «فقلّ» مانجده عند شعراء الثمانينيات تحديدا، وإن بدا شيء من الخروج الفعلي على السائد وتخطي عقباته مثل ما نجد في رأي الثبيتي عن الشعر وموقفه من الشعراء السابقين في قصيدته (هوامش حذرة على أوراق الخليل)[14]. هذا الخروج بدا حذراً بحسب رؤيته لكن تجليات القلق منها تبدو ظاهرة، فهي وإن طالبت بالتحرر من القيود والأغلال والرتابة والكهنوت القديم، وتوقفت عند رغبة تحرير المعاني وانطلاق الرؤيا من إسار الوصف الغنائي و الذاتي والتهويم العذري الذي يقف عند ضفاف المعاني دون غوص في أعماقها، هو يطالب الشعر أن يقترب أكثر من النفس، أن يكون معها أكثر شفافية، أن ينزل من عليائه لتخوم المجتمع لتكون بنات الشعر أكثر ممارسة للحياة اليومية ، وأكثر اقترابا من الواقع المعيش.

هذه الرؤيا المطالبة بنزول الشعر من برجه العاجي من إسار بحور الخليل، وأغلال المعاني التقليدية الموروثة، تتسم بقلق من التأثر بالقديم، من خلال قراءة الثبيتي لتاريخ الشعر العربي وشخصياته الشعرية (الخليل ، البحتري ، كعب، عنترة، قيس) هؤلاء الأسلاف - في نظره - قيدوا الشعر وبناته، سلبوا إرادته وقادوه إلى مقبرة التاريخ بتنطّعهم، وجعلوا منه زاهدا لامباليا يقف عند عوارض الأمور وعتباتها، ولكن ما يريد الثبيتي من بنات الشعر؟

يحرر الشاعر الشعرَ هنا من القيود، قيود القديم فحسب، فهو وإن تأثر بالأسلاف وقرأهم قراءة مطّلع إلا أنه - وفي خضم الرؤيا القلقة من التأثر بهم والسير في ركابهم - لا يقول بما قال الأول:

وإني وإن كنتُ الأخيرَ زمانُه لآتٍ بما لم تستَطِعهُ الأوائلُ(15)

لم يشأ أن يدخل في صراع الأنا المتعالية على السابقين صراع يعي تماما عواقبه، لم يرد فرض سلطة هو نفسه لا يتنطّع بها، «فدلالات بيت المعري الإيحائية ترتبط بالقدرة العالية والتفوق والقوة (الفحولة)، وهذه الصفات كافية له في قهرهم وسحب الشهادة الفحولية منهم، فالشعراء الموصوفون بالسبق لا يرتقون لما ارتقى إليه المعري في شعره، لأن كل ما قاله الأسلاف أضحى قديما مضى عليه الدهر»(16).

الرؤيا القائمة على استنساخ الأوائل هي التي يرفضها المعري في بيته، بينما تتجاوز الرؤيا الثُّبيتية بيت المعري بمراحل، هي ترتجي الشعر أن يكون الملاذَ من كل شيء، وأن يتشكّل بحسب الواقع يتنازل عن البرج العاجي إلى أحضان الحياة اليومية الممارسة دون قيود

أو أغلال سواء شكلية أو تعبيرية. وربما يعود الحذر في تقديم هذه الرؤيا - أنه وإن تبنّاها في شعره وفي رأي صريح - في مقدمة أحد دواوينه - إلا أنه لم يلتزم بها كلية، بل تردد بين القديم والحداثي، في إطار الشكل ومحاور التعبير[17].

من هنا .. تموج أعمال الثبيتي بتناصات تراثية تدخل تحت إطار استلهام التراث وتوظيفه بتقنية عالية تنبع من رؤيا حداثية تتبنى الرموزَ؛ لتشكل رؤيا انتقادية صدامية - أحيانا - تقوم على أسس الصراع الداخلي بين الرغبة في التحرر والانعتاق والتغيير وبين السائد المذموم.

من هنا .. لا يمكن حصر نصوص شعراء الثمانينيات في دائرة الشكل والمعنى فحسب، بل يعد النص المتولّد حديثا هو إعادة لنصوص سابقة عليه لذا «فكل نص يمكن أن يكون دائما قراءة لنص آخر وهكذا حتى نهاية النصوص»[18]، وقد أخذت هذه القراءات اهتمام الكثير من النقاد أمثال جوليا كرستيفيا، وبول ريكور، ولوتمان وغيرهم.

وتمثّل قصيدة (البَابِلِي) للثبيتي نموذجاً لقلق التأثر الإبداعي المتكئ على التراث رؤيا وتعبيرا.

يفتتح الثبيتي قصيدته بقوله[19]:

مسّه الضر هذا البعيد القريب المسجى

بأجنحة الطير

شاخت على ساعديه الطحالب

والنمل يأكل أجفانه

والذباب

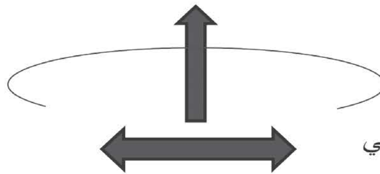
...

إن هذه الصفات التي رسم بها هيئة هذا البابلي هي انتقاد لوضع متأزم تقدمه رؤيا بديلة تحاول تجاوز القائم.

فهو مسجى لا حول له ولا قوة، شاخت رؤيته الآسنة لا يستطيع مقاومة النمل هذا المخلوق الصغير الذي من السهل سحقه، وصل حتى عينيه وسملها، وكذلك فعل به الذباب. مسجى فاقد القدرة على التغيير والحركة، ثم هو (مسجى) وقع عليه فعل الفاعل الذي هو أقوى من قدرته على معارضته أو الدفاع عن نفسه أو حتى إنقاذها.

إن كلمات الثبيتي هذه هي في منتهى الخطورة ينتقد بها وضعا راهنا وقد أخرج منه نفسه، حينما جعل من نفسه راويا يروي أحداث ما يرى. ويرويها من الأعلى، فهو شاعر راءٍ يكشف بحدسه الشعري ما يمكن أن يقع ويتنبأ بأحداثه التي يقدمها متلاحقة تحدث لهذا البابلي المسجى.

هو يجرد من ذاته ذاتا يحاورها لها طرفان = الآخر / البابلي، يمكن تمثُّلها في هذا الشكل التوضيحي:



إن طرفي هذه الرؤيا يشكلان تيارين أحدهما يحمل عبء التغيير والتحرر والانعتاق، والآخر يحمل قوةَ الرجعية والتمسك بالقديم بمحاسنه وعيوبه دون تبصر. ولاشك أن الآخر يشكل الأكثر عددا والأقوى سيطرة . وتقديمه بهذه الصور في نص الثبيتي يؤكد هذا التوجه.

فتبرز مع ذلك رؤيا مستقبلية تفاؤلية تحاول تخطي الحاضر المرفوض، وبعث الأمل من عجز البابلي المسجى فالحاضر انهزام تمثله الطحالب والنمل والذباب، وهي حقول دلالية تتردد في النص. وحقول حداثية أيضا،

يقول:

وعاد إلى أول المنحنى باحثا عن يديه

تنامى بداخله الموت

فاخضر ثوب الحياة عليه

وفي مقطع آخر يقول:

كان الصباح بعيدا

وكان المساء قريبا

وبينهما صفحة من كتاب

تلاها

وأسقط إبهامه فوقها

ثم تسربل زيتونة.. فأضاء

يأتي لنا الشاعر هنا بنموذج حي، تجربة إنسانية لنبي من أنبياء الله، عانى المرض والوحدة فتجرع لها الصبر لينجو بعدها بإذن

الله. لكن قدمها الشاعر وفق رؤيا لا صلة لها بالدين أو السحر، لتجسد الواقع المعيش، رؤيا تُعلي من قيمة التجربة الإنسانية، وتعلي من قيمة الحياة البناءة الفاعلة، من الموت تولد الحياة. ليست الحياة الخاملة التي تخبو بانطفاء الذكر، حياة معيشة تُمارس ويؤمل أن يحياها بعد أن يموت:

مات موت التراب
تدلّى من الشجر المر.. ثم استوى
عند بوابة الريح
أجهش:
...
مات ثم أناب
مات ثم أناب
...

إن شخصية البابلي اكتسبت قلقَها من أنها شخصية تحمل بعدا تاريخيا ودينيا ثقيلا . تُنسج بعض أحداثها من حياة أيوب النبي الذي مسه الضر، هذه الأحداث تتميز بعلاقتها بالشخصية نفسها وبعلاقتها مع الآخر الزوجة والأبناء والجيران، فهي حينا مصدر للألم والموت وحينا مصدر للحياة في أرض بدت سحيقة لا حياة فيها، وهي مُستَلّة من ثقافة الشاعر الموروثة وقدمها بهذه الصورة القلقة لحياة هذا البابلي الذي يتماس مع شخصية النبي أيوب في بعض فصولها؛ لكن قدمها الشاعر وفق رؤيا تتجاوز كافة التفاصيل والثوابت، وامتاحت قلقها بترددها بين الموروث والأسطورة؛ ليعلي من قيمة النموذج الذي أصاب نفسه ومتلقيه بالصدمة القرائية.

أما الفضاء الذي تتوارد فيه مقاطع النص .. الماء الذي يتردد هو رمز الحياة فهو مصدر كل شيء حي، أما الرمل فهو أيقونة الموت التي ينعدم فيها الماء ، هي تجليات شعرية لم تأتِ من العدم بل تستند إلى مرجعية محددة هي الذاكرة التراثية بنماذجها المتباينة، ومعطيات مشروع الرؤيا الحداثية في تلك الفترة.

عليه نستطيع القول: إن هذه القصائد تحمل مشروعَ التغيير ورؤيا التخطي والتجاوز؛ لكن في الحقيقة هي قصائد تحررت من الشكل القديم ولكن لم تتحرر من حيث الرؤى والرموز المستدعَية - بشكل كامل - على الأقل في المشهد الثمانيني، وربما يعود ذلك للسلطوية التي مُورسَت على شعراء تلك الفترة فولّدت قلقا لرؤاهم الشعرية لاسيما تلك التي تحملها نماذجُهم التراثية في صورها التعبيرية.

هذا التحرر الشكلي هو السائد عند شعراء الحداثة أعني التعبير بالشكل التفعيلي، ولكن يلاحظ أن شعراء الثمانينيات لم ينقطعوا عن الشكل التعبيري التقليدي - العمودي - فقد مارس أولئك الشعراء هذا الشكل الشعري الموروث مع تطعيمه بجماليات قصيدة التفعيلة من حيث الدلالات والانزيحات والتكثيف اللغوي والتوظيفات.

يبرر هذا - في رأيي - أن الذوق الشعري لشاعر الثمانينيات الحداثي وبكل ملكَاته الإبداعية لا يتعارض مع أن يكتب قصيدة تقليدية على طريقة ابن عثيمين أو السنوسي أو محمد حسن فقي.... وبنيتها الموسيقية تشاكل بنية القصيدة العربية الموسيقية «فشرطها أن توحّد قافيتُها طالت أم قصرت»[20]، كما أنها «مقيّدة ببحر شعري على الشاعر أن يحافظ على سلامته»[21].

ودور الشاعر الحداثي يتمثل في تطعيم قصيدته العمودية بشكلها وموسيقيتها التقليدية بجماليات التعبير التفعيلي، وهذا لا يعني أننا نجرد القصيدة العمودية من أي جماليات؛ ولكن جماليات البيت الشعري تعود إلى شكل جمالي ثابت تم إنتاجه في مرحلة تاريخية سابقة، وليس للشاعر أن يخرج عنه، وإنما تنحصر قدرته الإبداعية في محاكاة النموذج الموروث المرتبط ارتباطاً كلياً بنمط الحياة الصحراوية. ومن الطبيعي أن يتغير هذا النموذج بتغير شروط إنتاجه، «فمنذ امتداد الإمبراطورية العربية الإسلامية واستقرارها، نشب صراع خفي تارة وجلي تارة أخرى بين الشعراء والنقاد تفصح عنه مجموعة من الأقوال النقدية التي تضمنتها كتب النقد القديم»(22).

ومن هذا «الشكل الشعري» نقف مع قصيدة بوابة الريح(23):

مضى شراعي بما لا تشتهي ريحي

وفاتني الفجر إذ طالت تراويحي

القصيدة هي فيض الشعر الذي يُخرج معه الدفقات الموسيقية المجسِّدة لإحساس الشاعر ورؤيته في إيقاعات تحركها الذات. «هذا الإيقاع يقوم على أساس وجداني نفسي لأنه يصدر عن النفس ثم يعود إليها؛ ليحرك أوتارها حركة لا تقتصر على النسق الصوتي فحسب وإنما يقتضي أيضا تأخذ بين جنباتها المعاني وإيحاءاتها، ليحيا المتلقي بحسِّه وعقله في ظلال الإبداع وتناغمه»(24).

نجد القصيدة ذات بعد نفسي مستمد من الألفاظ ذات الأصوات المتشاكلة، نحو (شعري/ وحي فاتنتي، تبتلي/ توحي/

الكرى، حلما / حلم المصابيح، نام الدجى/ قام الضحى، لتمسيتي/ لتصبيحي، مقلتاها/ ثغرها، شمسا/ سماء).

وهذه الثنائيات المتساوقة تجسِّد بنيةً شعرية يوظف فيها الشاعر دلالات تمتد داخل النص، هي دلالة متحولة تحول السياق من الأنثى الماثلة في النص إلى الأنثى الكامنة في القلب الدلالة المكانية (مكة) والدلالة القولية (الشعر) وكأنه يقدم رؤيا حلمية للمكان المتغلغل في دواخله يجسده الانفعال الشعري في مساحاته الحلمية داخل النص.

فالشاعر كتب على النسق التراثي ليحمل رؤيا حلمية تتعاور فيها الأنثى الحلم والدلالة المكانية في واقع داخلي يتصارع فيه إحساس الغربة. نعم هو الاغتراب الداخلي في المكان المعيش المكان المحبوب الذي بات يجسد واقعا مريرا.

نجد الخطاب في هذا النص/ اللوحة ومن خلال البيت الأول ينفتح على عدد من الاحتمالات لا يمكن تبني أقربها للمراد إلا بعد قراءة اللوحة كاملة»، فالخطاب قد يكون موجهاً للنفس أي الذات الشاعرة أو موجهاً إلى الزوجة أو العاذلة أو الحبيبة؛ ومثل هذا التوجيه -أعني توجيه الخطاب في النص- يتكرر كثيراً في الشعر العربي، فقد يُجاري به نسق القصيدة التقليدية في تجليات حُلمية بين الواقع والمثال، الممكن والمنعدم، وتبنّي هذا الخطاب كما يرى (باختين) ليس للمؤلف وحده وإنما للمؤلف والمجتمع الذي ينتمي إليه[25].

ومطلع القصيدة يحمل رؤيا التناقض، تناقض الفعل واللافعل، يقول الثبيتي:

مضى شراعي بما لا تشتهي ريحي

وفاتني الفجر إذ طالت تراويحي

هي رؤيا التغيير المعبر عنها بآلية الفعل ، فالانشغال بالتنسّك أدى للانشغال عن الفرض، وكأنه يومئ إلى تمسك المجتمع من حوله بالقشور التي صرفتهم عن الجوهر، وهي مشكلة العالم العربي التي صرح بها يوسف الخال في إحدى محاضراته وهي «التناقض بين كوننا نعيش شكلا في العالم الحديث، وبين كوننا جوهرا في خارجه. و هذا التناقض يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم»(26).

هذا التناقض يولد في داخل الإنسان غربة عاصفة، في تصورات تبث من خلال رؤيا تحاول تجاوز مرارة هذه الأفكار ومحاولة نفض الموروثات القديمة التي يتشبث بها فئة ليست بالقليلة، ليحمل الشعر عبء تغيير السائد الذي واجه ثوابت يصعب زحزحتها؛ بل وأخذت تمارس على الشعر الثمانيني الضغوط والإرهاب وخنق حرية التعبير وبث الرعب في النفوس.

هذه الرؤيا المتجاوزة تتأطر في هذا البيت (**وفاتني الفجر إذ طالت تراويحي**) ومن يحمله على ظاهره الصريح فقد ظلم الشعرَ والشاعرَ.

هي رؤيا كونية وليست شخصية، محورها الإنسان وصراعه مع القيم الثقافية الثابتة التي لا يجوز تخطيها. والتي تهاجم الحداثة بدعوى معاداة التراث والمقدس. من هنا - لا تجسد تجربة حياتية خاصة بل عبّر عنها بتعابير جديدة مستمدة من الواقع المعيش، تموج في جو عاطفي يشع عليه طابع الحزن والانكسار بهذه الإيقاع في قافيته الحائية المكسورة.

ينسج الشاعر هنا رؤيا قائمة على الحدس في بعدها الكوني ينبثق منها التخييل في جانبه الرؤيوي وهو القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع،.. وتصبح القصيدة بها جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسماء.

وتتنازع القصيدة رؤيا الشاعر وتجربته، فهي الدلالة المتحولة في هذا النص المكتوب على نسق النموذج التراثي ليؤكد أن التراث لايتعارض مع الرؤيا ويستطيع أن يحمل رؤياه، وإن بدا لنا قلقه المنساب في تساؤله الذي لا جواب عليه، بوابة الريح ! ما بوابة الريح؟

هي بوابة للسماء تتجلى فيها رؤيا الحدس والتخييل، الوحي والابتلاء، الحلم واليقظة في رؤيا فردية تحمل تجربة ذاتية لكن موضوعها كوني إنساني لأن الشعر يكشف المجهول ويستطلع المستقبل:

ما جردت مقلتاها غير سيف دمي

وما على ثغرها إلا تباريحي

وما تيمّمتُ شمساً غير صادقة

ولا طرقتُ سماءً غير مفتوحِ

قصائدي أينما ينتابني قلقي

ومنزلي حيثما ألقي مفاتيحي

فأي قولي أحلى عند سيدتي

ما قلتُ للنخل أم ما قلت للشيح

هو التساؤل الذي استفتح به يعود ليختم بسؤال لا إجابة له، عن أي القولين، فالشعر قول بل هو لغة خاصة متميزة، محلقة في سماءات الخيال بعيدة كل البعد عن المعارف العقلية الجامدة، الشعر لغة إشارات وإيحاء . يحمل غموضا شفيفا يجعله حمال أوجه وقابلا لتأويلات متعددة وقراءات متباينة.

ولغة الثبيتي هنا لغة ذاتية وشخصية جدا، غامضة كالعالم الداخلي الذي يتجلى فيها، توحي أكثر مما تقول، وتزخر بأكثر مما تعد به، تهدم وتبني، ذات مستويات إيقاعية وتركيبية ودلالية توحي بالقلق والحيرة(27).

أما كلمات النص فقد شُحنت بمعانٍ تأويلية من مثل حبال الريح، ثياب النور، آية الروح، بوابة الريح، حلم المصابيح، قبض من الريح، سيف دمي، سماء غير مفتوح...

هي صورٌ ذاتُ إيقاع لغوي شكَّلتْ وحدةً عضوية ذات علاقات بنيوية تتصل بالمعنى الرَّئيس للنص. وهي صور تركيبها لغوي مماً شاع مع موجة الحداثة في إكساب اللغة طرافة وجِدَّة، فهي تستلهم عوالم الغيب وتتخطى حدود الحياة باعتماد «المماثلات الخفية التي تطرح ظلاً آخر خلف ظل الأشياء، وتقوم على علاقة وثقى بين الظلال تبني عالمها الجديد على أنقاض هذا العالم. اللفظة لحظتئذ؛ لا تعود وعاء لمدلولها، إنما تستحيل شارة لمدلولات، ورمزا لاحتمالات»(28).

وقد أضفى عليها من روح الإنسانية ما يرتفع بها من مجرد التعبير اللفظي «حبال الريح» و«ثياب النور» وبوابة الريح وقبض من

الريح، في صور مجازية قدمها في نموذجٍ تراثي حمل الرؤيا بل حلّق بها.

إن ابتناء الرؤيا هنا على النموذج التراثي يمثل تحولات متباينة لا تعني في تجربة الثبيتي وشعراء الثمانينيات إلغاء السابق بقدر ماهي «دخول في السيرورة التي هي وقائع حتمية في دائرة الإبداع وهو ما يشبه المابين لينكسر الحد الفاصل بل لا يعود هناك حد الذي لايعني نهاية شيء ما؛ بل يشير إلى بداية شيء آخر جديد ومختلف[29]، فظل امتياح التراث بنماذجه ومعطياته حاضرا في ذهن الشاعر الثمانيني مع تمثّلهم للحداثة كليا في الرؤى والخطوط العريضة منها، الأمر الذي ولّد التأثير الإبداعي الذي استلزم القلق والتوتر، لأن التراث يعدّ نصاً ضاربا في الجذور - متصادما شكليا - مع مشروع الحداثة الذي يفتح آفاقاً من التأويل والتلقي المغاير.

إن التراث الشعري باعتباره نصا يُنسج من نصوص أدبية سابقة ، ولأن إنتاج الشعر ينطلق من نصوص أخرى، واعتبار النص الشعري ليس شيئا من مخلفات الماضي بل يمثل الحاضر بصفة تراث[30]. فتخلّق «بواطنُ» صراع الأسلاف مع شعراء الحداثة ليصبح قلق التأثر متركزا في الوعي الشعري اللاحق.

الثبيتي وقلق التأثر:

كتب الثبيتي تجربته الشعرية في المنجز النصي التراثي الناجز؛ لأن تجربته تعد شكلا مختلفاً عما كان سائداً؛ وقد استطاع تأسيس فهم مغاير يعكس وعي الذات بالخطاب الإبداعي والأنساق الأدبية والفكرية. وقد احتوى النموذج التراثي في تجربته بكل ما فيها

من نضج فكري وسعة خيال، وتمثيل مهم لـلأدب العربي بتراثه وحداثيته.

انعكس على تجربته الشعرية في تلبسها بالعقل الإبداعي من تأثرها بالتراث إطاراً وتعبيراً، في الإطار الشكلي ترددت تجربته بين القديم والحديث، بين السائد والوافد، وفي آليات التعبير، فقد عبّر عن أحاسيسه ومشاعره وتأملاته تجاه القضايا الكونية والإنسانية، أضف إلى ذلك امتلاء تجربته بهاجس القلق والخوف. كل هذه التوترات تجلّت في ما غلّف تجربته الشعرية بتماثلات الشك واليقين، الألم واللذة، النقد والسخرية، الحزن والأمل، الموت والحياة...

في مراحل شعرية متباينة في خضم تجربته الشعرية منذ أولى تجاربه حتى آخرها..

خاتمـــة..

انعكس قلق النموذج التراثي في رغبة شعراء الثمانينيات بالخروج من الأنماط السائدة التي تخضع للتشاكل في التجارب في مراحل الأدب وعصوره السائدة، وسبب القلق هو الرغبة في تخطي هيمنة النسق الجمالي التراثي بكل معطياته ولكن ظل تأثيره باعتباره قيمة جمالية ذات بعد توظيفي في النصوص الحداثية، وربما يعود ذلك إلى مبدأ (الأصل الجمالي) مما جعل الجمال منتَجاً بلاغيا محتكرا، وصار للجمالي شرط مؤسساتي يصنعه الشاعر، ويقوم الفعل النقدي بعمليات التسويق والتعميم[31].

وقد كانت النماذج التراثية موضع اهتمام شعراء الثمانينيات وكل ما أرادوا تقدمته في تجاربهم الشعرية هو قلب كثير من المفاهيم

والرؤى الشائعة باتخاذ موقف محدد تجاه الكون والحياة، وإنزال الشعر من عليائه ليمارس وقائع الحياة كما يعيشها الناس، بل وتغلّف الشعر في بعض رؤاه بالغموض - لاسيما في الشعر الثمانيني وما تلاه - الأمر الذي اصطدم بالذائقة الشعرية السائدة آنذاك فلم تستسغه وتفهمه، بل هاجمته ونفرت منه بمحاولة السيطرة على حرية الفكر والعقل بالقمع والإلغاء، ومصادرة حرية الإرادة والممارسة بل والاستكشاف والمعرفة.

بل استمر القمع حتى تلبّسته الذات وبدأ ينبع من داخلها الأمر الذي ولد في - رأي الدراسة - القلق الفني في التذبذب بين الجماليات التراثية من خلال أشكالها الموروثة والرؤى الحداثية التي تهدف إلى تجاوز النسق السائد بجعل التراث حركة جدلية بين «الظاهر والمضمر».

الهوامش

(1) ينظر قضايا النقد والحداثة: دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، ساندي سالم أبو سيف المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 2005م، ص 56.

(2) ينظر المرجع السابق : ص 58.

(3) فاتحة لنهايات القرن، أدونيس ، دار العودة، بيروت، ص 59.

(4) ينظر: من قراءة (النشأة) إلى قراءة (التقبُّل) حسين الواد، مجلة فصول، القاهرة ، 1984م، مج 5 ، ع 1، ص 115.

(5) تبنى هذه النظرية على استراتيجيات قلق التأثر؛ نظرية في الشعر، تأليف: هارولد بلوم، ترجمة: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت ، ط 1، 1998م.

(6) ينظر : النص المضاد، د. عبدالله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص 170.

(7) ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة، الانتشار الغربي، النادي الأدبي بحائل ط1، 2009م، ص 78-79.

(8) البحر في الرؤيا الحداثية العربية دليل الحياة والتجدد، والرمل دلالة على الموت والجدب. ينظر: القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، علي المتقي، مراكش، ط1، 2009م.

(9) ينظر: تحولات المعنى المراوغ : دراسات في شعر صلاح عبدالصبور، د. أبو اليزيد الشرقاوي، إصدارات نادي الباحة الأدبي، ط1، 1431هـ ، ص 53.

(10) ينظر: التأويل وقراءة النص في دراسات الإعجاز القراني، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة بغداد، جفات سرحان 1999م، ص 3. نقلا عن: شعر المعري من منظور القراءة والتأويل، رمضان محمود كريم البالاني، أطروحة دكتوراه مخطوطة، كلية التربية – جامعة بغداد، 1423هـ - 2002م،

(11) ينظر: القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب . ص245.

(12) المرجع السابق ص 55.

(13) المرجع السابق: ص 107.

(14) ديوان محمد الثبيتي ، الأعمال الكاملة : ص 253-256 .

(15) سقط الزند، أبو العلاء المعري، دار صادر، بيروت، 1957م ، ص 194.

(16) شعر المعري من منظور القراءة والتأويل، رمضان محمود كريم البالاني، أطروحة دكتوراه مخطوطة، كلية التربية - جامعة بغداد، 1423هـ - 2002م، ص 51-52. بتصرف.

(17) سيأتي تاليا نصٌ للثبيتي يخالف هذا المبدأ.

(18) أطراس، أو كيف يخبئ النص الأدبي نصوصا أخرى، فريال جبوري غزول، مجلة العرب والفكر العالمي ، بيروت 1986م، ع 2: 129س، نقلا عن شعر المعري من منظور القراءة والتأويل،

(19) الأعمال الكاملة:

(20) النقد الأدبي وأثره في الشعر العباسي، ناصر الحاني، مطبعة بغداد، بغداد، ١٩٥٥، ص 86.

(21) المرجع السابق: ص 87.

(22) القصيدة المعاصرة، ص 105، ومن هذه الأقوال ما روي عن أبي العتاهية «أنا أكبر من العروض» وقول الفرزدق المشهور : «علي أن أقول ، وعليكم أن تحتجوا» وقول أبي الطيب «أنام ملء جفوني عن شواردها.. ويسهر الخلق جراها ويختصموا».

(23) الأعمال الكاملة، ص 299.

(24) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار غريب للنشر، 1990م، ص64.

(25) ينظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، الرباط، 1987م، ص 45.

(26) يوسف الخال: «مستقبل الشعر في لبنان، نقلا عن كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر»، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت 1982م، ص 67.

(27) ينظر: القصيدة العربية المعاصرة، ص 80.

(28) مدار الكلمة - دراسات نقدية، أمين ألبرت الريحاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980م، ص 31، 34، 41، 43، 48، نقلا عن الحداثة في الشعر السعودي قصيدة سعد الحميدين نموذجاً، د . عبدالله أبو هيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص 188، 189.

(29) ينظر: النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص 13.

(30) ينظر: شعر المعري من منظور القراءة والتأويل، ص 29.

(31) ينظر: النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د. عبدالله الغذامي، ص 14 – 15.

علي الدميني مبدعاً
وداعية للإصلاح السياسي

كوثر القاضي

مدخــــل:

يعد علي غرم الله الدميني الغامدي (1948م) من مواليد قرية محضرة الباحة بالسعودية، أكمل دراسته الجامعية في جامعة الملك فهد للبترول والمعادن بالظهران وحصل على شهادة في الهندسة الميكانيكية، أحد أعمدة دعاة المجتمع المدني والإصلاح الدستوري في السعودية، وناشطاً إصلاحياً معروفاً، وسجن الدميني لأجل المطالب الإصلاحية في الثمانييات، مع زملائه الحامد ومتروك الفالح ، وقد اتهم في الثمانييات بانخراطه في حزب سري، كما اتُهِم بالشيوعية وكان اسمه الحركي «مبارك»[1] وهو بعد ذلك شاعر حداثي شهير. تعد تجربة علي في الشعر الحداثي من أهم التجارب في فترة الثمانينيات الثرية، لجرأتها ووقوعها مبكرة في تلك الحقبة. يُعرف الدميني بجودة شعره وعمق مضامينه الوجودية والتطلعية، لديه ديوانان شهيران: رياح المواقع، وبياض الأزمنة، وتعد قصيدته «الخبت» من أشهر القصائد في توظيف تقنية القناع في ديوان الشعر السعودي.

شارك الدميني كونه كاتباً وشاعراً وناقداً في الصحف المحلية لأكثر من ثلاثين عاماً، وحتى الآن.

في شهادة لعلي الدميني بعنوان: «الحداثة الشعرية في المملكة العربية السعودية» على موقع «جهات الشعر» يحاول أن يتجنّب التطرق لمصطلح الحداثة؛ لأنه سيعيق تدفّق تجربتة؛ وينتقل إلى الحداثة الأدبية أو الشعرية، ويرى أن ذلك الأوّلى بالاهتمام؛ ولا يفوته أن يربط ذلك بحركات الإصلاح، فيقول: وقد تزامنت تجربة كسر عمود الشعر وتبلور النص الشعري الحداثي في المراكز الثقافية العربية، مع بروز مشروع حركة التحرر الوطني في العالم العربي لبناء الدولة الحديثة والمجتمع الحديث، والذي قادته مختلف النخب والتيارات الفكرية والسياسية، إلا أن الظروف الخاصة ببلادنا سياسياً ودينياً وثقافياً، كانت تعمل على ترسيخ آليات الممانعة ورفض كافة أشكال الاختراقات الفكرية والإبداعية، ومن ذلك موقفها من التحديث ومن قصيدة الشعر الحر.

ثم يتحدّث عن تجربته الشعرية، وعن بداياتها التي قامت على محاكاة القديم، والشعر الشعبي، الذي سنتحدث عنه هنا، وقد ميّز تجربته الشعرية الحداثية، ثم مشى على حذوه كثير من شعراء الحداثة في السعودية، ومن المؤثرات الكثيرة في شعره حسب هذه الشهادة كذلك، كتاب «شعراء نجد المعاصرون» لعبدالله إدريس الذي تأثر به كثيراً؛ لتأتي مرحلة الدراسة الثانوية في جدة ليتعرض إلى مايشبه «صدمة الحداثة» وفي مكتبة مدرسة الفلاح الثانوية، تيسر له الاطلاع على بعض الصحف، فقرأ شعراً للعواد، وعبدالله الفيصل، وحمزة شحاتة، وأحمد قنديل، ومحمد حسن فقي، وحسين سرحان، والسنوسي، وابن خميس، بيد أن هزيمة حزيران 67م، وما أحدثته قصيدة نزار قباني «هوامش على دفتر النكسة» من دويّ في الشارع

العربي، قد أجهزت على حواجز التقليد المنيعة، والذوق القروي الذي لا يرضى بكسر عمود القصيدة، حسم تردده كما يقول لينحاز أخيراً لتجربة كتابة قصيدة الشعر الحر[2].

ثم يستعرض في الشهادة نفسها تجارب بعض الشعراء كتجربة محمد حسن عوّاد، وإبراهيم فلالي، وعبدالله عبدالوهاب العباسي، وماجد الحسيني، والغسال، وصالح المساعد، وغيرهم حتى يتوقف عند غازي القصيبي ومحمد العلي، الذي توقف عنده كثيراً، ووثّق تجربته الصحفية والشعرية في كتابه «أمام» مرآة «محمد العلي»[3] الذي يعدّ سيرة غيرية لمحمد العلي، مع ما فيه من مشتركات بالطبع مع تجربة الدميني الشعرية والصحفية. وفي هذا الكتاب يحاول الدميني أن يكتب سيرة غيرية لمحمد العلي، شاعراً وصحفياً وناقداً وأباً من آباء الحداثة الشعرية ومثله الأعلى في كل ذلك! ولكنني ألحظ - كما سيلحظ أي قارئ لهذا الكتاب - ولغيره، أن الدميني كان يكتب سيرته هو من خلال سيرة العلي؛ وقد يكون يكمل ما لم يستطع بلوغه من كمال وجده عند العلي، سواء في التجربة الشعرية في فصول مثل «حداثة العلي في ضوء أهم مرتكزات الحداثة الشعرية العربية»[4] بل فصّل ذلك في باب كامل بعنوان: «الحداثة الشعرية»[5] تعرض فيها لقصيدة النثر، أو الصحفية أو النقدية؛ فهو لا يتعرّض إلى إلا الجوانب المشتركة في شخصيتهما.

الدميني وقصيدة التفعيلة والموروث الشعبي:

في ديوانه الأول «رياح المواقع»[6] وفي قصيدة «الخبت» الشهيرة تحديداً، لم تختف الخيمة القديمة، والخَبْت الصحراوي هو نفسه

الجاهلي، وإن تحوّل البيت الشعري إلى أشطر قصيرة تكتب بأطوال مختلفة!

يوحي النص بدايةً بدفاع عن الهوية العربية الأصيلة، فيستدعي حياة البداوة الرعوية، يقول:

أنشدت للرعيان ثوب قصيدةٍ في البرّ

عاقرني الفؤاد على النوى

وتباعدت نوق المدينةِ عن شياهيْ

آخيت تشرابي الأمور بنخلةٍ

وغرست في الصحراء زهو مناخي

«لا تقرب الأشجار» ألقاها الكثيب عليّ

أرّقني صباحي

لكن قلبي يجمع الأغصان، يشرب طعمها

ويؤلف الأوراق في تنّور راحي(7)

ويُرجع هذا الاعتزاز بهذه الحياة للعصر الجاهلي، وهذا العصر بالطبع لا يمكن أن يعوّل عليه؛ حيث لا إسلام ولا قوانين، ولا تشريعات؛ بل هو يستخدم تقنية القناع التي يحاول الشاعر باستخدامها أن يكون موضوعيّاً، وأن يستتر عن متلقيه بحيث لا تكون الرؤية التي تقدمها القصيدة رؤيته الخاصة، ومن ثمّ يتحدث إلى قارئه من خلال شخصية أخرى جديدة يتخذها قناعًا؛ ويغلب أن يكون هذا القناع شخصية من شخصيات التاريخ يُسقط الشاعر عليها ملمحًا من ملامح أزمة عصره الراهن؛ فالمتكلّم في القصيدة من أولها إلى آخرها هو القناع، أو بمعنى أدق تكون شخصيّة القناع هي الشخصية

المتكلِّمة في الظاهر؛ بينما ذات الشاعر هي الصوت الباطني غير المرئي، فالقناع وإن يكن شخصيّة غريبة عن عصر الشاعر وظروفه التاريخية، إلا أنه وسيلة موضوعية دراميّة للتعبير عن رؤيته العصريّة الخاصة، ومع أن الشاعر لم يختبئ خلف شخصية طَرَفة بن العبد طوال الوقت، بل كان أحياناً يحاوره، فهل نجح في توصيل معاناته لمتلقيه من خلال هذه التقنية؟

يقول:

يا ابنَ العبد ألقِ إليّ أدوية البعير فإنني

سأنسقُ الأورامَ.

أستلُ الجراح من التفرد والزهادة.

وأضمّ هودج خولة القاسي، أزيّن وحشة الممشى

بعقدٍ

أو قلادهْ(8)

إذا قُسمت القصيدة إلى ثلاثة أقسام؛ سنجد أن الشاعر يبدأ في تلبُّس شخصية طَرَفة في الثلث الثاني منها، وهو يخاطب طَرَفة، فهل كان يستدعي هنا نسبه العالي في الشاعرية؛ التي ورثها عن أبيه عن جده، وعميّه المرقش الأكبر والمرقش الأصغر، وخاله المتلمّس؟ أم حياته القاسية التي عانى فيها الكثير بعد وفاة أبيه، وظلم أعمامه ثم قبيلته له؟ أم يستدعي نفي قبيلته له، وتصويره لنفسه في معلقته بالبعير الأجرب أو المعبّد؟ يبدو أنه يستدعي كل ذلك؛ وقد أحسن اختيار هذه الشخصية من هذين الجانبين، كما أن الجانب الثالث يعزّز الرؤية الاغترابية للشاعر في بقية القصيدة.

يقول:

أفردت يا ابن العبدِ «ريحة» الجربِ الجديد
من البعير
فلا يُلمك أخوك
ما فّرطت في شَرف القطيعِ
ولم تبع تيساً بناقة .
سلبوك ماء «الحسي» والخدرَ المريح،
وما سلبت الإبل مرعاها
ولا الصحراء ألقت في حشاياك البلادهْ .
مولايَ يا بن العبد
يا طرفة المفردِ
هل كنت تبغي الودِّ
أم كنت لا تّقصدِ
قلبي على قلبك
وحقولنا تُحصد[9]

الملك قتل طَرَفة لأنه هجاه أو تباهى عليه بفروسيته، أو شبّب بشقيقته، فهل يماثل الشاعر الحديث هنا؟ هل المطالب التي جهر بها الدميني أورثته «التفرّد والزهادة» أي الاتهامات التي يراها باطلة كاتهام القبيلة لطرفة، ثم الاعتقال الذي قد يساوي القتل المعنوي؟ لا يستطيع القارئ أن يستخرج كل هذا إلا بمعرفة كاملة للخلفيات التاريخية والحياتية للشخصيتين، القديمة والحديثة، بحيث لا تبدو أي إشارة لغوية أو دلالية أو فنية في النص يصح اتخاذها للربط بين

شخصيّة القناع وعالمنا المعاصر، وقد لا يصح عندئذ تسميته قناعًا؛ لأن الشخصية التاريخية التي تتحدث إلينا في القصيدة إنما تتحدث عن ذاتها الواقعية وتاريخها الذي يمكن أن نستقيه من أي المراجع التاريخيّة، فصوت الشاعر ليس صوتًا متخفيًا وراء قناع؛ لأنه ليس موجودًا أصلاً!

وهناك استراتيجية أخرى للتعامل مع مثل هذه الحالة تتمثل في استخدام الفلكلور، وهذا يتم باستخدام تعبيرات من اللهجة العامية، أو تطريز النص بنماذج من الشعر الشفهي، والاستمرار في استلهام البيئة الصحراوية في العصر الجاهلي في الديوان الثاني «بياض الأزمنة»[10] مثل: بروق العامرية، يمامة على جدارية الأزمة، قصيدة الهوادج، غيمة لي وقميص لفتنتها، معلّقة الطائر الجاهلي. في هذه النصوص كلها استجلب كثيراً من مكونات البيئة الجاهلية، ويتخلل نص «غيمة لي وقميص لفتنتها» نصان عاميان لم يّنشرا قبلاً بحسب الشاعر:

«يا ليل ليّل فوق قلبي وضمه

وانثر جناحينه على ونّة أمه

لا آنا من العشب المغيّب في الاكفان

ولا آنا من الكادي ولا ريحة الجان

آنا سفر مكسور حافي وضميان

وآنا مضارب بدو تطوي سماها»[11]

والنص الثاني:

«يا حزن حطّ الغيم في كفك ثيابْ

وحطّني لمبة على سدّة البابْ

لانثر نهَر جمري على جمر الاحباب

وارعى شجر غائب تغرّب ولا تابْ

وانقش هوى الديرة على جال ماها»(12)

وقد سبق محمد العلي - كما هو معروف - لاستخدام الموروث الشعبي.

أما في الديوان الثالث «بأجنحتها تدق أجراس النافذة» فلا نجد القصائد التي تعتمد هذه التقنية ويرد نص «أقداح الظل» الذي أهداه إلى عزّة، والموضوع بعيد جداً عنها وعن كُثير(13)!

فهل اكتفى الشاعر من النضال، أم أنه لم يكن ثمّة نضال على مستوى القصيدة الشعرية؟

لقد حاول الشاعر - كما يقول سعد البازعي - خلق قصيدة تحتوي على عناصر الثقافة المحلية، من خلال لجوئه إلى الموروث الشعبي والتراث المشترك بين الجميع، ويتم هذا باستخدام تعبيرات من اللهجة العامية، أو بمجرد استدعاء حياة البداوة في بيوت الصحراء باستخدام أناشيدهم. ونجد هذه الاستراتيجيات في شعر الدميني وعدة شعراء آخرين في المملكة العربية السعودية ودول الخليج في السبعينيات والثمانينيات، مع أنه يبدو قد اختفى من قصيدة النثر المدنية الحديثة في التسعينيات(14).

الدميني سرديات ومقدمات سردية:

والدميني بعد ذلك ناقد للمرحلة؛ بحكم ريادته في مجال الحداثة الشعرية وقدرته، على صناعة تيار ثقافي، تجاوز السائد وأسس للمستقبل بفضل رؤيته الطموحة واتساع موهبته واستيعابها للواقع، في ملحق «المربد» التابع لصحيفة اليوم، الذي يعد مؤسسها و القاعدة

الصلبة للحداثة الشعرية والنقدية في المملكة والخليج العربي، الذي منه تعرّف العرب على الإبداع الأدبي الجديد في الثقافة السعودية.

وناقد أدبيّ تتضح رؤاه النقدية في المقالات التي كتبها في ملحق صحيفة الجزيرة عن الحداثة، والحداثة الشعرية.

كما تتضح هذه الرؤى النقدية في المقدمات التي كتبها لأعمال عبدالعزيز مشري، وهو ومن أسموا أنفسهم بأصدقاء عبدالعزيز مشري/ أصدقاء الإبداع، كانوا وراء إعادة نشر هذه الأعمال وإخراجها مرة أخرى للقارئ.

ومقدمته للمجموعة القصصية الكاملة لعبدالعزيز مشري(15) حملت عدة عناوين (سيرة شخصية، أيها الأصدقاء، ما يشبه المقدمة: من غواية اللون إلى فتنة الكتابة: مرجعية اللون، القصة وتربتها الخاصة: علم القرية، موت على الماء، مابعد موت على الماء، لماذا تُستعاد القرى، عالم المرض والمستشفيات، تلويحة)

وفي مقدمته للسيرة الذاتية لعبدالعزيز مشري «المغزول»(16) التي عنونها أصدقاء الإبداع بالرواية الأخيرة، وجاءت بعنوان: كتابة الألم.. وثقافة الأمل، وانقسمت إلى: تلويحة الغياب، قراءة عابرة، خاتمة. وقد صدرت «المغزول» قبل التفكير ربما في جمع أعمال المشري في مجلدات.

وفي مقدمته لأعمال المشري الروائية بعنوان «إبداع» السيرة الحياتية والثقافية «في تجربة عبدالعزيز مشري (حوار مطوّل)»(17) تحت ثلاثة عناوين: سيرة شخصية، ما يشبه التقديم، إبداع، وقد أشرف الدميني على صف وتصحيح ونشر هذا المجلد الذي يحتوي على ثلاث روايات هي: الوسمية، في عشق حتّى، المغزول.

تتجاوز هذه المقدمة ثمانين صفحة، وتعد أطول مقدمة نقدية كتبها لأعمال المشري؛ حيث لا تتجاوز المقدمات السابقة عدة صفحات، خاصة مقدمة «المغزول».

والحق أن قراءتي الأولى، أو بالأحرى اكتشافي للدميني ناقداً، كان عند قراءتي لمقدمة الأعمال القصصية، ومع صفحاتها القليلة، إلا أنني أعجبت جداً بها؛ لأنها على ما فيها من تقديم المشري للقراء بعد وفاته رحمه الله عام (2000م)، ففيها نظرات نقدية واعية ورصينة، استغربت تلك الأيام أن تصدر عن شاعر!

الدميني الروائي والغيمة الرصاصية:

صدرت رواية «الغيمة الرصاصية»[18] الرواية الوحيدة للدميني، في عام (1998م)، وتبدو من العنوان رواية سيرية، ولكن هل هذه السيرة كما قدّم الراوي في روايته نصان لشخصية واحدة؟ هل سهل الجبلي هو مسعود الهمداني؟ أم أن السيرة لسعد الهمداني الذي أخرجه الرواية وبقية أبطال الرواية من صفحات الرواية إلى عالم الواقع؟

إن السارد يحاول أن يوحي للقارئ أنه يقرأ سيرة سهل الجبلي التي توازي سيرة علي الدميني، لكن القارئ يفاجأ بأنه يقرأ سيرة لأشخاص آخرين هم أبطال رواية يكتبها السارد وأهمهم مسعود الهمداني، ويحاول على استحياء أن يملأ بعض الفراغات من سيرته هو!

يختطف مسعود الهمداني الكاتب ذاهباً به إلى وادي الينابيع، ويلتقي الكاتب بشخصيات نصه المتمردة عليه والتي تحاول تشكيل

حياة أخرى موازية للنص المكتوب وخارجه عليه!

يحدث سهل الجبلي نفسه قائلاً «اعتدتُ أن أقدم معصمي الأيسر للعسكري الذي يقودني من زنزانتي في الأرض حتى غرفة التحقيق في أحد الأدوار العليا»[19].

إن علي الدميني كما قال الناقد محمد العباس «يريد نصاً، كما يبدو، وثيق الصلة بالتجربة الفردية داخل حواضنها التاريخية والاجتماعية، وقد حاول تعضيده بمفاصل من سيرة فرد إشكالي، يعاند الواقع بالرواية، بما هي الصيغة التعبيرية المضادة لكل ما هو استبدادي، حيث التأكيد على العلاقة المضطربة بين الرواية وكل مظاهر السلطة، والتجابه الحتمي مع مقومات المجتمع البطركي. بنص يرتكبه كائن أحمق، كما تم وصفه بشيء من التحقير، لكن الراوي يصر على نص أصله» ليس صخرة وإنما نسغ شجرة تعيد أعضاءها الولودة - مادامت حية - رسم الأصل من جديد «فيما تبدو مرافعة خطابية أمام التاريخ، وليس مجرد حكاية»[20].

والرواية بعد ذلك تمر على أحداث مهمة ومؤثرة كغزو العراق للكويت وسقوط الحلم القومي أو العروبي، وتناقش الكثير من الأفكار كالديموقراطية والتعددية والحرية والتشدد بنوعية الديني والسياسي.

الدميني سيرة نضال:

سأتوقف في هذه الفقرة عند كتاب «زمن للسجن.. أزمنة للحرية»[21] الذي يعد ضمن ما يُعرف الآن بأدب السجون؛ فقد شهد العصر الحديث أكبر عدد من المثقفين الذين سجنوا بسبب آرائهم، وأن من الأعمال الأدبية التي تناولت تجربة الاعتقال ككتاب «أيام

من حياتي «لزينب الغزالي»[22] و«مذكراتي في سجن النساء» لنوال السعداوي[23] وسيرة الكاتبة المصرية لطيفة الزيات «حملة تفتيش.. أوراق شخصية»[24] ورواية شرق المتوسط «لعبد الرحمن منيف»[25] و«تلك العتمة الباهرة»[26] و«التعتيم الفاضح»[27] للطاهر بن جلون، وقصائد أحمد فؤاد نجم وبعض أعمال الشاعر السوري محمد الماغوط[28]. ومجموعة مقالات قصصية لعابد خزندار بعنوان «الربع الخالي»[29] عنونها بـ «حكايات» و«بين السجن والمنفى»[30] لأحمد عبد الغفور عطار؛ بل توجد أمثلة لكتّاب تعلموا القراءة والكتابة في السجن مثل المغربي محمد شكري[31]. وغيرها.

ينقسم الجزء الأول[32] من كتاب «زمن للسجن» إلى ثلاثة فصول هي: سرديات، مقالات ووثائق، وقصائد في السجن. ويعد الكتاب وثيقة تاريخية مهمة للمدة التي سُجن فيها الدميني ورفقاؤه، وهي أشبه بجزء من سيرة ذاتية حياتية خاصة بهذه المرحلة فحسب؛ ففي الفصل الأول يسرد علي الدميني بلغته الشعرية البليغة أحداثاً كثيرة ومتتالية، تبدأ بمقطع لمحمود درويش:

لا تعتذر عما فعلت

أقولُ في سرّي

أقولُ لآخري الشخصيّ:

هاهي

ذكرياتك

كلها مرئية.

تبدأ «سرديات» بمساء أكمل فيه مدة ستة وعشرين يوماً في سجن المباحث (الكائن في سجن الدمام القديم) عام (2004م)، ثم يبدأ

في سرد معاناته في سجنه الأخير هذا، ويتخلل هذا الجزء التحقيقات والتعهدات التي واجهها، لكن الجزء الثاني الذي يحتوي على المقالات والوثائق، تبين للقارئ بعض ما خفي عليه في هذا الجزء من سيرة علي الدميني الإصلاحية إذا صح التعبير.

يبين أن الحِراك المطلبي بدأ في عام (1990م) وبعد احتلال العراق للكويت مباشرة، يقول:

«قبل أن ندوّن سيرة الخطابات والبيانات المطلبية التي أعقبت أحداث سبتمبر، يجدر بنا استعادة هذا الحراك المطلبي، والذي حملت به أحداث احتلال النظام العراقي للكويت عام (90م)... ونتيجة للتداعيات والإشكاليات الملازمة لأنظمة الدول العربية بادر عدد من مثقفي المنطقة الغربية إلى صياغة خطاب مفتوح إلى خادم الحرمين الشريفين الملك فهد، يطالبون فيه بضرورة تشكيل مجلس شورى بالانتخاب، ووضع نظام للحكم، إضافة إلى المطالبة بالانفتاح على المذاهب الأربعة، وفتح باب الاجتهاد»[33].

وقد شارك في الصياغة والتوقيع نخبة من الكتّاب والمثقفين والشخصيات الوطنية، ومنذ الستينيات، التي اضطر خلالها الخطاب المطلبي إلى التحوّل إلى أحزاب سياسية سرية؛ فإن هذا الخطاب يعد خطوة تأسيسية مهمة للمطالبين، وقد حفّزت هذه الخطوة رموز الصحوة الإسلامية للتنادي لصياغة «مذكرة النصيحة» الشهيرة التي نُشرت في وسائل الإعلام الخارجية بعد أن تم رفضها من قِبَل الديوان الملكي! أما الخطوة الجريئة الثالثة في سياق الحِراك المطلبي العلني، فقد تشكلت في إعلان تشكيل «لجنة حقوق الإنسان الشرعية» في المملكة في مايو (93م) التي طال الاعتقال معظم أعضائها[34].

إن أحداث الحادي عشر من سبتمبر عام (2001م) كذلك خلقت بعد كل ما سبق مناخاً سياسياً جديداً في العالم والمملكة بشكل خاص؛ فإن رمزية الخصوصية السعودية دينياً ثم نفطياً جعلها عرضة للمواجهة مع أمريكا، هنا تبلورت حركات مطلبية ذات طابع سلمي، الذي أدى إلى اعتقال الدميني الأخير في عام (2004م)، وهي الفترة التي كتب خلالها سرديات كتابه «زمن للسجن».

عند قراءة هذه البيانات في الجزء الثاني من الكتاب، تبدو متفاوتة في الأسلوب وأحياناً متناقضة في بعض المطالبات، كونها تُصاغ عادة من عدة أشخاص!

من يضع أولويات الخطاب الإصلاحي؟ في ظل غياب المؤسسات؟

لكل إصلاحي حقه في تناول مفاهيم الإصلاح وأولوياتها من وجهة النظر التي يستطيع أن يرى منها حسب الزاوية التي يقف فيها. لا أحد يملك جميع الزوايا، لا أحد يستطيع أن يكون في مكانين بوقت واحد. لكن ثمة اتفاق عام لما يحدث في كافة الزوايا من عصر التنوير إلى اليوم.

تقول إيمان القويفلي، بما يؤيد هذه الفكرة: «لا يمكن استخدام هذا التوصيف: «البيانات الإصلاحية»، إلا بصفة مجازية متسامحة، للإشارة إلى أشكال متباينة من النصوص والمضامين ومفاهيم الإصلاح، يجمع بينها كونها خطابات مفتوحة ومُتاحة لتوقيع المؤيّدين. فيما عدا ذلك فإن هذه «البيانات الإصلاحية» تصدر في التباس حول هدفها، واضطراب يطال أحياناً بُنيتها الداخلية، ثمّ بعد صدورها يحيط بها اضطراب منظومة الحكم السعودية في التعامل معها:

الاحتواء؟ التجاهل؟ الاعتقال؟ تجلّت ذروة هذا الاضطراب في بيان «رؤية لحاضر الوطن ومُستقبله» الذي استقبل الملك الحاليّ عندما كان ولياً للعهد موقّعيه قائلاً: «رؤيتكم رؤيتي، و مشروعكم مشروعي»، ثم في العام التالي تحول توقيع هذا البيان - ضمن غيره - إلى تُهمة يُحاكم و يُسجن بموجبها الثلاثي الإصلاحي عام (2004م). انعكس هذا الاضطراب السلطوي على طبيعة الموقف الاجتماعي من هذه البيانات وخصوصاً بين الموقّعين أو المدعوين للتوقيع، إذ دخلت في الحسابات أشياء أخرى بعيدة عن مضمون البيان وأفكاره، كحسابات الربح السياسي و الشخصي المتوخى من التوقيع»[35].

في كتاب محمد سعيد طيب - وهو أحد.... - «السجين 32»[36] يذكر أن هناك من عاتبه لعدم دعوته لتوقيع العريضة![37].

فهل كان المطالبون نزيهين في هذه المطالبات؟ أم منهم مَن أراد مكاسب على المستوى الشخصي أو الاجتماعي؟

ثمّة اختلاف واسع على بناء القاعدة الفكرية والفلسفية لمفاهيم الإصلاح: حقوق الإنسان، الديمقراطية، المشاركة الشعبية، الانتخابات، المواطنة، فصل السلطات، استقلالية القضاء، الحريات العامة والخاصة، المساواة، تمكين المرأة، الشفافية، الدولة المدنية، مؤسسات المجتمع المدني، التعددية، مكافحة الفساد.. إلخ.

خاتمة:

كان هدف هذه الورقة البحثية، بعد الاطلاع على المصادر المتوفرة لعلي الدميني، أن تقف على مدى تأثير هذه الشخصية، كمبدع أولاً: شاعراً وسارداً وكاتب مقالة وناقداً من نقاد هذه المرحلة،

أقصد الثمانينيات، وهي مرحلة مهمة في أدبنا ونقدنا السعودي، كما أن الحداثة فكر أولاً. حاول معظم من عاش هذه الفترة الخطيرة والمؤثرة أن يدلي بدلوه فيها، وأعتقد أن الدميني كان يحاول أن يكون تأثيره على مستوى شعره أولاً، إلا أنني أعتقد أنه لم يحقق الأثر المطلوب؛ ولذا بدأ يكتب في اتجاهات متعددة، كمقدماته لأعمال المشري، وروايته (الغيمة الرصاصية)، حتى انتهى إلى الكتابات المباشرة الأخيرة، ككتابه «زمن للسجن.. أزمنة للحرية» وغيرها..

إن استتار الدميني، خلف محمد العلي، أو شخصيات روايته الغيمة الرصاصية، أو الأقنعة التراثية القديمة التي تعود بالقارئ إلى العصر الجاهلي، هي طريقته التي يكتشفها مَن يتتبع مؤلفاته كلها. إنه يقدّم إبداعه وتجربته الحياتية والصحفية والنضالية من خلال الآخر الحقيقي أو الخيالي، ثم هو يوزّع هذه السيرة في كتبه المباشرة على كتب عديدة منها «زمن للسجن» و«نعم .. في الزنزانة لحن» الذي لم يتسنَّ لي الحصول عليه حتى الانتهاء من هذه الورقة. بل إنه حتى هنا يُشرك الآخر معه، فلا ينسى أن يشيد بأصدقاء النضال الذين شاركوه عذابات الاعتقال والتحقيق قبل ذلك.

الهوامش

(1) الدميني، علي «زمن للسجن.. أزمنة للحرية» ج 1 (لبنان: دار الكنوز الأدبية، 2005م) صفحات متفرقة.

(2) موقع «جهة الشعر» http://www.jehat.com/Jehaat/ar/ShahadatShe3reya/shahadat/Ali.htm.

(3) الدميني، علي «أمام »مرآة« محمد العلي» (لبنان: دار الانتشار العربي، 2012م)

(4) المرجع السابق، ص 124-130.

(5) المرجع السابق، ص 131-207.

(6) لم أعثر على الديوان، وقرأت نصوصه متفرقة على حقب زمنية مختلفة أيام الدراسة الجامعية.

(7) موقع أدب (الموسوعة العالمية للشعر العربي) http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=64544.

(8) موقع أدب (الموسوعة العالمية للشعر العربي) http://www.adab com/module sphp?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=64544.

(9) موقع أدب (الموسوعة العالمية للشعر العربي) http://www.adab com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=64544.

(10) الدميني، علي «بياض الأزمنة» ط 2 (لبنان: دار الكنوز الأدبية، 1999م).

(11) المصدر السابق، ص 93.

(12) المصدر السابق، ص 96.

(13) الدميني، علي «بأجنحتها تدقُّ أجراس النافذة» (لبنان: دار الكنوز الأدبية، 1999م) ص 54.

(14) البازعي، سعد "الشعر المعاصر في شبه الجزيرة العربية (2-2) صحيفة «الرياض» ع 14542، الخميس 11 ربيع الآخر 1429هـ الموافق 17 أبريل 2008م.

(15) مشري، عبدالعزيز «المجموعات القصصية» مج 1 (السعودية: مطابع الإيمان (د.ن) (د.ت) أصدقاء الإبداع).

(16) مشري، عبدالعزيز «المغزول» (لبنان: دار الكنوز الأدبية، 2006م).

(17) مشري، عبدالعزيز «الأعمال الروائية» ج 2، مج 3 (البحرين: فراديس للنشر والتوزيع، 2010م).

(18) الدميني، علي «الغيمة الرصاصية – أطراف من سيرة سهل الجبلي» (لبنان: دار الكنوز الأدبية، 1998م).

(19) المصدر السابق، ص 30.

(20) العباس، محمد «الغيمة الرصاصية نص لا يتنازل للواقع» موقع محمد العباس: http://m-alabbas.com/ara/3/p2__articleid/119.

(21) الدميني، علي، مرجع سابق.

(22) الجبيلي، زينب الغزالي «أيام من حياتي» (مصر ولبنان: دار الشروق (د.ت).

(23) السعداوي، نوال «مذكراتي في سجن النساء» (لبنان: دار الآداب، 2000م).

(24) الزيات، لطيفة «حملة تفتيش .. أوراق شخصية» (مصر: سلسلة كتاب الهلال (د.ت)).

(25) منيف، عبدالرحمن «شرق المتوسط» ط 16 (الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007م).

(26) ابن جلون، الطاهر «تلك العتمة الباهرة» ترجمة: بسّام حجّار (لبنان: دار الساقي، 2002م).

(27) ابن جلون، الطاهر «التعتيم الفاضح» ترجمة: د. سليم طنّوس (سوريا: الدار الوطنية الجديدة، 2001م).

(28) للماغوط أعمال كثيرة مثل: «سأخون وطني» «البدوي الأحمر» «وطن في وطن» «شرق عدن غرب الله».

(29) خزندار، عابد «الربع الخالي» (لبنان: دار الانتشار العربي، 2014م).

(30) عطار، أحمد عبدالغفور «بين السجن والمنفى» ط 2 (لبنان: المركز الثقافي العربي، 2011م).

(31) شكري، محمد «الخبز الحافي – سيرة ذاتية روائية 1935-1956م» (لبنان: دار الساقي (د.ت)

(32) بمهاتفة الأستاذ علي الدميني، واستفساري عن الجزء الثاني للكتاب، أخبرني أن الجزء الثاني لم يُسمح بنشره.

(33) الدميني، علي «زمن للسجن .. أزمنة للحرية» مرجع سابق، ص 147-148.

(34) انظر: المرجع السابق، ص 148-149.

(35) القويفلي، إيمان «نقد التجربة الإصلاحية: البيانات الإصلاحية في السعودية» صحيفة «المقال» الإلكترونية 23 فبراير 2013م http://www.almqaal.com/?p2703.

(36) عدنان، أحمد «السجين 32 - أحلام محمد سعيد طيب وهزائمه» (لبنان: المركز الثقافي العربي، 2011م).

(37) انظر: المرجع السابق، صفحات متفرقة.

التشكيلات السيميائية
في شعر عبدالله الصيخان

أسماء أبو بكر

المستخلص:

تهدف هذه الورقة إلى الوقوف على التشكيلات السيميائية في تجربة عبد الله الصيخان الشعرية، وعلى الرغم من أن إشارات التفكير السيميائي موجودة في التراث العربي، إلا أنه - باعتباره منهجاً نقدياً - ارتبط بالحداثة ويعنى علم العلامات، ومرت السيميائية بمراحل متعددة في تطورها وارتباطها بالحداثة والتجريب الشعري، وبرزت في شعر عبد الله الصيخان تقنيات حداثية وظف من خلالها أدوات شعرية وآليات فنية، وارتاد طرقاً غير مألوفة في تشكيل النص الشعري، وتولد الغموض المراوغ الذي يمتاح من معين الرمزي والأسطوري والإيهامي والواقعي، وانبثقت نصوص لا تفصح عن دلالتها في يسر، وأصبح لها غواية خاصة تحيك بالنص الشعري وتسحب المتلقي إلى أغوارها العميقة، فلا هو يتكشفها في ليونة، ولاهو قادر على الخلاص من حبائلها، ومن ثم برزت في شعره ظواهر لغويه وإشارات دلالية جعلت نصوصه تتسم بسيميائية خاصة ، وستقف هذه الورقة على أبرز الظواهر المتسمة بأبعاد سيميائية في شعره، مثل سيميائية الخلية اللفظية، سيميائية الصمت الصخب، سيميائية الحكي، سيميائية الخواتيم.

* * *

نال عبدالله الصيخان جائزة العواد للشعر في دورتها الثانية، وهو من الشعراء السعوديين الذين ارتادوا آفاق التجديد الشعري، يتمظهر شعره عبر مغامرة تشكيلية على مستوى الرؤية والأداة ، بدءاً من الإصدار الأول، الموسوم بـ: «هواجس في طقس الوطن»، وتمددت التجربة الحداثية في ديوانيه، الثاني: «الغناء على أبواب تيماء» والثالث «زيارة»، فتجسمت في شعره أنماط حداثية منوّعة، يبرز فيها التناص الديني، ويوظف الرموز الأسطورية، ويمتاح من معين الحكاية الشعبية، فتجربته الشعرية تعبر - بصورة رامزة - عن هموم الذات الإنسانية في مراوحتها بين الواقع والحلم، وتتضمخ مكونات الشعرية لديه بفيوضات سيميائية خاصة، وستقف هذه الورقة على أبرز التشكيلات السيميائية في شعره.

والسيمياء تعني «علم الإشارة أو العلامات وهي مشتقة من الجذر اليوناني semeion ويعني العلامة[1] وهو اتجاه ارتبط بالحداثة ومن رواد هذا الاتجاه «تشارلز بيرس» الذي يعد رائداً للسيمولوجيا الإنجليزية، واستطاع أن يضع أصولاً راسخة للنظرية السيميائية،، وفردينادي سوسير الذي يعد رائداً للسيمولوجيا الفرنسية وتتمثل العلامة عنده في الدال والمدلول، ورولان بارت، الذي أضفى على السيميائية ثوباً نقدياً وأدخلها دائرة اللسانيات و طور معناها.

وتهتم السيمياء «بالأيديولوجيا وبالبنى الاجتماعية، والاقتصادية، وبالتحليل النفسي وبالشعرية، وبنظرية الخطاب، وقد تأثر تطورها من الناحية التاريخية بقوة البنيوية وبحفريات ميشيل فوكو وبالفرويدية الجديدة عند جاك لاكان وبعلم الكتابة عند جاك

دريدا»[2] وهذا العلم «مايزال فى حالة تطور وإغناء كما لم يتفق المترجمون العرب على تسمية واحدة له»[3].

والمنهج السيميائي من أحدث المناهج التي تدرس اللغة والأدب، وهو علم يفسر أنظمة الرموز والعلامات، فهو وليد شرعي للألسنية، ويبدأ علم السيمياء من حيث ينتهي علم الألسنية، أي أن السيمياء تتجاوز الجملة اللغوية المفردة إلى دراسة الخطاب ككل، وعلم «السيمياء» عند «سوسير» هو أشمل من علم اللسانيات وأوسع لأنه يعنى بدراسة كل الأنظمة الدالة، سواء كانت لغوية أو غير لغوية، بينما تعتني الألسنية فقط بنظام اللغة المعهود[4].

وأصبحت العلامة عند سوسير، هي جزء من السيمياء، ولم يتوقف تحديد العلامة عنده على اللغة فقط ، وإنما ضم إليها أشكال الاتصالات الاجتماعية الأخرى، وإذا كان سوسير أقرّ بالدال والمدلول فإن سيميائية بيرس تقر بالإشارة والموضوع والمعنى، «ويعود فضل بيرس، إلى أنه يشمل جميع الإشارات لغوية كانت أم مادية في نظام سيميائى واحد، وهو في تصنيفه هذا يهتم في بناء نظامه بالعلاقات التي تربط الإشارة ومدلولها والمرسل إليه»[5].

ثم يأتي «راميل بنفست» ويطرح آراءً جديدة حول العلامة ودورها السيميائي، إذ يحدد خصائص النظام السيمولوجي. وتتنوع بعد ذلك الاتجاهات السيميائية متمثلة في جهود كل من «رولان بارت»، «بييرجيرو»، «جورج مونتين» و«وبريتسو»، «إمبرتو إيكو».

ومرت السيميائية بمراحل متعددة منها الدراسة التاريخية والدراسة النظرية، ثم الدراسات التي تتناول علم الدلالة البنيوي،

الذي تنوعت مناهجه ما بين المنهج التوزيعي الذي يتزعمه بلو مفيليد «ويرى هذا المنهج أن الكلمات لا معنى لها خارج سياقها وأنه ليس للكلمة إلا وظائفها، وأن علامات الكلمة ضمن الخطاب مع الكلمات الآخرى هي التي تحدد معناها»(6) ثم النظرية السلوكيه في «وصف وصف السلوك عند السلوكيين بأنه نوع من الاستجابة لمثيرات البيئة»(7). كما يتضمن المنهج التوزيعي نظرية السياق التي يتزعمها «فيرث» الذى أكد على الوظيفة الاجتماعية للغة(8).

وتأثر النقد العربي بالاتجاه السيميائى، وبرز مؤلفون لهم آراء حول السيميائية على المستوى النظري والمستوى التطبيقي أمثال: «سامي أسعد - عبدالله الغذامي - محمد مفتاح - محمد الماكري»(9) وغيرهم ، وجاء وقوفنا على التشكيلات السيميائية في شعر عبدالله الصيخان من خلال رصد ظواهر لغوية وتشكيلية تتمتع بأبعاد سيميائية من خلال أربعة مباحث: المبحث الأول: سيميائية الخلية اللفظية، المبحث الثاني: سيميائية الصمت الصخب، المبحث الثالث: سيميائية الحكي، المبحث الرابع: سيميائية الخواتيم.

* * *

المبحث الأول: سيميائية الخلية اللفظية:

نتناول في هذا المبحث تحليل الخطاب الأدبي في شعر الصيخان من خلال الخلية اللفظية ذات البعد السيميائي، والتي تشكل الحقول الدلالية في شعره ، وفيها نرصد مجموعة من الكلمات التي يتم توظيفها في السياق الشعري بصوره تراكمية، تجعلها تفرز دلالة محددة ، تنمو في شكل طولي مطرد مشكلة حقولاً دلالية في النص

الشعري ككل، وينتمي الحقل الدلالي لنظرية ألسنية تُعنى بدراسة المفردات عبر تجميعها في حقول، وهي عملية تتأسس على «جمع الألفاظ التي تنتمي لحقل واحد وتحديد الصلة التي تربط بينها وبين الحقول الآخرى»(10).

وتمثل الخلية اللفظية اللبنة الأولى في عملية تكوين الجملة، كما تسهم في تشكيل السياق الشعري، الذي تتوقف دلالته على الشكل والطريقة التي يتم بها تنسيق الخلية اللفظية، ومعرفة الأبعاد التي تتولد نتيجة تجاورها واتصالها، ومن ثم فإن الخلية اللفظية تمثل وحدات للمعنى، وتلعب دوراً مهماً في تشكيل سيميائية النص الشعري، كما تولد أبعاداً سيميائية نتيجة العلاقات التشاكلية لنشاطها في السياق النصي، ومن ثم فهي تمثل ركيزة أساسية في تشكيل الدلالة السيميائية للنص الشعري.

ويتسم المعجم الشعري في نصوص عبد الله الصيخان بمجموعة من المفردات التي تشكّل خلايا لفظية تتردد سواء بصورتها أو بتنوعاتها اللغوية في مفردات تتقارب معها في المعنى، أو تراكيب تؤدي معناها، فتشكّل بذلك حقلاً دلالياً له سيميائية خاصة، يتحكم فيها المعجم الخاص بهذه الحقول الدلالية، وترتبط بالمعاني التي يلح الشاعر على حضورها، وما ترمز إليه من دلالات يدور حولها مغزى القصيدة، ففي قصيدة: «كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس» من ديوان «هواجس في طقس الوطن» ص 7 نجد بعض الكلمات تحضر كخلية لفظية تتمتع بسيميائية خاصة، مثل كلمة (اصعد) التي تطغى على السياق النصي للقصيدة، فتتردد بصيغتها أو وبمشتقاتها أربع عشرة مرة، ومع تكرارها تتردد معها دلالة محددة تشير للتبصر

والتكشف والسموّ: (اِصعد ياحبة قلبي، اصعد - اِصعد كي تنفض عن عينيك غبارهما فترى - اصعد كي تفتح عينيك) وتمثل لفظة (اصعد) خلية بؤروية تتمغنط حولها مجموعة من الخلايا اللفظية الأخرى التي تشكل في علاقتها بالخلية اللفظية الأولى حقولاً دلالية لها سيميائية خاصة «كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا»[11] فنجد الخلية اللفظية (اصعد) تتعالق مع الخلية اللفظية (أرى) يقول:

«وتماسَك حين ترى ..

سترى مالا عين نظرت ، مالا أُذن سمعت

ما لم يوصف في الكتب المنسوخة عن عاشرِ جدْ

سترى ناسا يقتتلون على طرقٍ تفضي بالناس إلى كرسي وزبرجد

سترى خيلا ليس لها أعناقٌ»

ومن ثم تتعالق الخلية اللفظية (اصعد) مع الخلية اللفظية (أرى) ليكونا ضفيرة لها نشاط سيميائي في السياق الشعري، يولد معاني مقتصدة في ألفاظها ،ومتسعة في معانيها، منفتحة ومتجاوِزة حد المرئي والمسموع والموصوف (سترى ما لا عين نظرت، ما لا أُذن سمعت - ما لم يوصف في الكتب المنسوخة عن عاشرِ جدّ) ويتعالق مكونا هذه الضفيرة السيميائية للخليتين (اصعد - أرى) بالخلية اللفظية (الشمس) ولكنها الرؤية المعتمة التي تفضي إلى الجدب، يقول:

«فاصعد

هذي الشمس تُناديك وقد خبّت حمراء شواظٍ فتواطأ معها ..

مُدّ يديك لها أغمض عينيك وقلْ

يا أيتها الشمس خذيني ، ابن الصحراء أنا ، آتٍ منها

بي جدبٌ

وعليّ قماشُ من سندس أخضر بارق ..

هَمَست في أذني الصحرا وأنا في المهد بأنّ الشمس ستمنحني

يوما نافذة كي أصعدَ، أنفض عن عينيّ غبارهما

فأرى الطاووس يتيهُ على الإنسان ويختال»

ومع نشاط هذه الخلية اللفظية (اصعد) يتصاعد معها نشاط مجموعة من الخلايا أبرزها (الصحراء - الشمس) فنجد كلمة (الصحراء) ترددت في القصيدة أربع مرات وترتبط بدلالة الصعود و النورانية، وتتكاثف الخلايا الثلاثة (اصعد - الشمس - الصحراء) لتشكل منظومة لغوية ذات بعد سيميائي، يقول:

«يمشي، من يتبختر، والموت رماديّ فاصعد

أنت المدعو: سليل الصحراء، المتوارث مجد الضرب علانية في غاربها..

أنت الباطن والصاعد في الأبيض، والنازل في الرمل، المرتحل على زلزلة في القلب ، المتدثر بالرغبات الأولى: أن تعرف ؟»

تنشط الخلايا اللفظية الثلاثة متواشجة مع لغة عرفانية توظف التمثيلات الذهنية ممثلة في تلك الرموز الباطنية الافتراضية التي تمثل الباطني والواقعي (أنت الباطن والصاعد في الأبيض، والنازل في الرمل - والنازل في الرمل، المرتحل على زلزلة في القلب، المتدثر

بالرغبات الأولى) فالشاعر تعتريه متعة ممارسة فعل الكلام ليتواصل مع الآخر الغائب «فاللغة ليست هدفا في ذاتها، وإنما هي وسيلة للتواصل بين أفراد الجماعة الإنسانية»(12) ثم يطغى النور وحين تتفرد الخلية اللفظية (الشمس) بالحضور، وتصبح لها السطوة الغالبة، يقول:

«يغشاني النور

فأسأل: أين أنا ؟

أتكاشف والشمس

فأرى خيلا تتظاهر في ناصيةِ الشمس، تمدُّ قوائمها

والقهر يؤجج في دمها حمحمةَ الأيام الأولى..

أضحت في المضمار مراهنةً ونقود

أتكاشف والشمس».

نجد الخلايا اللفظية (اصعد - أرى - الصحراء - الشمس) تنشط في السياق النصي للقصيدة بدلالتها السيميائية، ويتردد الدال (اصعد) في تضافره مع الدال (أرى) من خلال صيغهما اللغوية المنوعة، فتحضر عدة صور لجذرهما اللغوي، فالشاعر يغشاه النور، لكنه النور الدلالي المفضي إلى حضور الاستفسارات المبهمة (يغشاني النور - فأسأل: أين أنا ؟) و مع تكرار الدوال المعطوفة (فأسأل- فأرى- والقهر) تتردد سيميائية الخلية اللفظية (الشمس) ببعدها التوكيدي، فتمثل ضاغطا تعبيرياً يتردد عبر فعل التكشف (أتكاشف والشمس) ومما لا ريب فيه أن تكرار ظاهرة معينة مرة واحدة أو عشر مرات أو مئة مرة في الكتاب الواحد، أمر له دلالته. في كل مرة(13).

ومن ثم فالشاعر يلح على سيميائية التبليغ إلحاحه على سيميائية إنتاج الدلالة، من خلال تعبيره عن هموم الذات الإنسانية وموقفها إزاء العوالم المحيطة، وترفعها عن كل ما هو سفلي يميل للقتامة في مقابل تطلعها لكل ما هو روحاني يشير للسمو.

وفي قصيدة: «القرين» من ديوان: «زيارة» ص 7 تنشط بعض الخلايا اللفظية ببعدها السيميائي، وتتشظى في القصيدة، فتتفاعل أربع خلايا لفظية (أناديكَ - قمْ - محمدٌ - القصيدةِ) مشكلة حقولاً دلالية ذات بعد سيميائي يغلف القصيدة كلها، يقول:

«أناديكَ
قمْ.. يا محمدْ
فإنّ العيون التي انتظرتك طويلاً
بكت في ظلال القصيدة
والقيظ لف عباءته حولَ صدركَ
حتى ترمدْ
فقم يا محمدْ
أناديك.. قمْ
يا أمير القصيدة
يا أبيض القلبِ والأفْق أسودْ
أناديكَ
قم .. يا محمدْ»

فتنشط الخلية اللفظية (أناديك) وتتردد ست مرات، وتتمغنط معها الدلالة السيميائي للخلية اللفظية (محمد) التي تتردد تسع مرات في حضور الخلية اللفظية النشطة (قم) التي تتردد سبع مرات، وهذه

الخلايا اللفظية تنشط في طيات القصيدة التي تحضر على المستوى الفعلي كنص فاعل، ويحضر دال (قصيدة) على مستوى السياق كخلية لفظية تتردد عشر مرات، ويرتبط حضور الخلايا اللفظية بمناجاة الشاعر للذات المخاطبة «محمد» وربط حب الشاعر لهذه الذات بحب أكبر هو حب الوطن، واستدعاء الذات المخاطبة لتكون حاضرةً عبر استدعاء اسم العلم المشير لابنة الشاعر: (شروق) تلك الشخصية ذات المرجعية الواقعية، يقول:

«بلادي .. بلادي

لم يعد للقصيدة حادٍ

فقم يا محمدْ

قم يا محمدْ

أناديك يا من وضعت القصيدة (عودا) لعشاقها في المبآخر

وجاءت (شروق) بأوراقها كي تذاكرْ

فهيئ لها من نشيدك درس الهجاءْ

وشيّد لنا من قصيدك صرحا ممردْ

أقم من سهادك ديباجتيه وسافرْ..»

فالخلايا اللفظية التي استخدمها الشاعر لها دلالات معجمية محددة خارج سياقها الشعري، فيما ترتبط به من تعابير (وجاءتك (شوق) بأوراقها كي تذاكرْ) ولكن التعابير في سياقاتها الشعرية تمثل خلايا لفظية تتمغنط حولها دلالات جديدة مرتبطة بالسياق النصي حين تتجسم عبر بعدها التصويري (أناديك يا من وضعت القصيدة (عودا) لعشاقها في المبآخر) وتتوهج المفردات بإشعاعات دلالية

جديدة يتقصدها الشاعر(فهيئ لها من نشيدك درس الهجاءْ- وشيّد لنا من قصيدك صرحا ممردْ) ، فيتوازى حضور الدال (فهيئ لها) مع نشاط الدال (وشيّد لنا) ويتساوى فعل (نشيدك) مع فعل (القصيد)، ولكن يختلف المنتوج الدلالي مابين (درس الهجاءْ) في الجملة الشعرية الأولى، وما بين (صرحا ممردْ) في الجملة الشعرية الثانية ويوائم بينهما و بين المكونات اللغوية الآخرى، ما يجعل السياق يفرز دلالات جديدة يتوخاها النص (أقم من سهادك ديباجتيه وسافرْ.. على مهلٍ»).

وفي قصيدة «زيارة» من ديوان «زيارة» ص 5 تنشط بعض الخلايا اللفظية بدلالتها السيميائية يقول:

«من هاهنا .. نهر الطفولة مر

هذي سدرة الجيران تسدل ظل خضرتها على الجدران

وضممت لي من سدرها ما يملأ الكفين ..

ثم شممته ...

فرجعت طفلا

الله يا نهر الندى

ما كنت أحلى ؟

من هاهنا نهر الطفولة سال»

1 - نجد دال (نهر) يعد من أنشط الخلايا اللفظية التي احتوتها القصيدة، وذلك لارتباطه بعذوبة العالم وبراءته (من هاهنا.. نهر الطفولة مر) وكانت لغته العذبة هي أهم أدواته السحرية، تنبعث بشكل عفوي محملة بطاقات تعبيرية متجددة «فالاستعمال

الطبيعي للغة هو استعمال تجديدي ، بمعنى آخر إنما ينطق به الإنسان غالباً في استعماله اللغة استعمالاً عفوياً هو مما لا شك فيه تعابير متجددة»[14] ويتعمق المعنى أكثر في تعالقه بالخلية اللفظية (الطفولة) وبالخلية اللفظية الندى: (الله يا نهر الندى) ما يجعلهما يمثلان قاعدة معرفيه ووجدانية ينطلق منها الشاعر، وتدور حولها القصيدة، إذ يتمتع دال (نهر) كخلية لفظية ببعد سيميائي ينشط في النص أربع مرات، ويتعمق من خلال تفاعلها مع الخلية اللفظية (حمام) التي تتردد أربع مرات لتتوازى نسبه حضور الخليتين، يقول:

«وتعال يا نهر الندى

والمس ثيابي

وتذكري يا روح جيراني

أما وقد طار الحمام على رؤوس النخل

فأقول سلم يا حمام على صحابي

فهم ملح الحيا

وكأنني إمّا أصخت السمع أرهف بوح ضحكتها الخفيضة ..

في إهابي

وأقول سلم يا حمام»

إذ تتواشج الخلية اللفظية (نهر) مع الخلية اللفظية (الطفولة) في تضافرهما مع الخلية اللفظية (حمام) (وتعال يا نهر الندى- وقد طار الحمام على رؤوس النخل) ما يجعلها تشكل حقولاً دلالية لها أثرها في استقطاب ألفاظ تفرز دلالات جديدة تشير للذكرى

(وتذكري يا روح جيراني) والصحاب (فأقول سلم يا حمام على صحابي) والضحكات(وكأنني أما أصخت السمع ارهف بوح ضحكتها الخفيضة) والسلام (وأقول سلم يا حمام»)، ولها دورها في توليد معاني الحميمية والألفة وبراءة العالم (وقد طار الحمام على رؤوس النخل).

وفي قصيدة «فاطمة» من ديوان «هواجس في طقس الوطن» ص53 يتردد اسم العلم (فاطمة) كونها خلية لفظية لها دلالة سميائية عميقة تتوغل في ثنايا القصيدة ككل، يقول:

«كأنّ النساءُ خرجن من الماءْ

وفاطمةُ وحدها خرجتْ من بَرَدْ

كأنّ ذوائبها الشهب

إن لم تعدْ إلى بيتنا، لن يعود أحدْ»

تتردد الخلية اللفظية (فاطمةُ) سبع مرات في السياق الشعري،، فبعض علماء الدلالة يرون الكلمات (المفاتيح) عناصر معجمية[15] تمارس فيها الصوتية هيمنتها السيميائية. واستخدام الشاعر لهذه الخلية اللفظية (فاطمة)، يعد انزياحاً عن الدلالات الأصلية لها، وإدراجها في سياق حقول دلالية خاصة، ترتبط بتشكيل صوري، حين يورد الشاعر الخلية اللفظية في سياق التصوير: «وفاطمةُ وحدها خرجتّ من بَرَدّ» وهذا التشكيل يحرر النص من الانغلاقيه ويتيح له الانفتاح على دلالات جديدة تسهم في إثراء النص عبر التمدد الصوري: (كأنّ ذوائبها الشهب) ومن خلال حضور هذه الخلية اللفظية (فاطمةُ) تتوالد معاني جديدة، تهيئ للشاعر أن يجذب

المتلقي ويقذف به للمستقبل عبر جملة اشتراطية: (إن لم تعدْ إلى بيتنا، لن يعود أحدٌ) وهو ما يعطي الخلية اللفظية (فاطمةُ) بعداً سيميائيا.

و في قصيدة «فضة تتعلم الرسم» من ديوان «هواجس في طقس الوطن» ص 15 ينشط لفظ (الرسم) ويتردد في السياق النصي باعتباره خلية لفظية دالة، يقول:

«فضة الآن ترسم قابلةً ونساءً وأنفًا وأذنًا وعينْ

ثم ترسم مدرسةً وأسِرّة نومٍ وترسم خطين

وعصفورة بين خط وعين»

نجد لفظ (الرسم) يتردد باعتباره خلية لفظية ثلاث عشرة مرة، في تعالقه السيميائي مع اسم العلم (فضة) باعتباره خلية لفظية دالة تحضر بذاتها أربع عشرة مرة، ومن خلال ما ترمز إليه لفظ (المليحة) التي تتشظى في السياق النصي خمس مرات بذاتها أو من خلال كلمات تحمل معناها، يقول:

«فضة الآن جالسة بين صمتي وبيني

تفزّ المليحة

تخلع خلخالها وتواريه عن عينها

ثم ترسم طفلاً بلا أحذيه»

تنشط الخلية اللفظية (فضة) في تواشجها مع الخلية اللفظية (المليحة) وتمثل الخلية اللفظية (فضة) مركزية الدلالة في السياق الشعري، ففي كل مرة تتردد فيها تكتسب معنى جديداً، ويكون للسياق دوره في ذلك: (فضة تتعلم الرسم – فضة الآن ترسم قابلةً ونساءً وأنفًا

وأذنًا وعيناً - فضة الآن ترسم جمجمة وحقولاً - فضةُ الآن ترسم أسرارها في ذراعي - فضة الآن ترسم بحرًا وأشرعةً وفضاءً صغيراً - فضة الآن ترسم طفلاً وتسأله عن مواجع كفيه... تبعثه للدروس - فضة الآن جالسة بين صمتي وبيني- فضة الآن ترسم كأسًا وترفعها: صحتين - جمعتنا المواجعُ يا فضة العربيه- إيه يا فضة العربية، كيف أرى - فضة الآن ترسم بابًا وتحكم إغلاق مزلاجه الخشبيّ - فضة الآن تطلبني واقفًا للفناء - كوني معي الآن يا فضة العربية) فمن ينظر لهذه الجمل الشعرية قد يتوهم أنها تنسج قصة شعرية ذات بعد دلالي عميق، يفرزه تردد الخلية اللفظية (فاطمة) في علاقاتها التواشجية مع المكونات اللغوية الأخرى داخل السياق الشعري، فبتعدد الفعل تتعدد الدلالة وتتسع، لتجعل من فضه مكوناً سيميائياً يستقطب أحداثاً يتراكم بعضها فوق بعض مكونة نصاً شعرياً جديدا وموازيا للنص الشعري الأول.

وفي قصيدة «لنا الله» من ديوان «زيارة» ص 41 يتردد لفظ (لنا) باعتباره خلية لفظية لها دلالة سميائية إحدى عشرة مرة، يقول:

«لنا قمرُ اليمامة..عالٍ

لنا نجمة الحبر..

لنا في الرّصافة نايان

لنا في الصبابة يومان

لنا في الندامة كأسان

لنا في الحمام

لنا في الحنان فؤادٌ يتيم

لنا امرؤ القيس

لنا مالنا

لنا الله.. والله أكبر»

فالشاعر يوظف الخلية اللفظية الخاصة بالذات الفاعلة (لنا) بمعناها الحقيقي، وفي كل مرة تتردد في السياق ترتبط بدلالات جديدة، وتكرار الخلية اللفظية بدلالتها السيميائية يسعى لإنتاج حقول دلالية جديدة، تجمع بين المادي والروحاني، الواقعي والخيالي (لنا قمرٌ اليمامة عالٍ - لنا في الصبابة يومان - لنا امرؤ القيس- لنا الله.. والله أكبر) إن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب، ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه «شرط كمال» أو «محسن» أو «لعب لغوي» ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطابات الأخرى الإقناعية[16].

وفي قصيدة «كم صار عمر الضفائر؟» من ديوان «الغناء على أبواب تيماء» ص 13 تنشط الخلية اللفظية (بعينيك) نشاطاً سيميائياً، يقول:

«بعينيك كانت تذوب الحكايات..

يلهو المساء.. وتغفو البيادر

بعينيك كانت تغرد أحلام شباننا

وكانت تغني الربابة ميلاد شاعر

بعينيَّ كنتِ عند الإياب بـ (مريولك) المدرسي الطويل

تنادينني

لأحمل منك الدفاتر» ص 13.

تتردد الخلية اللفظية (بعينيك) ثلاث مرات، وتتعلق بها تراكيب تؤكد على بزوغ حقل دلالي جديد(بعينيك كانت تذوب الحكايات -بعينيك كانت تغرد أحلام - بعينيك كنتِ عند الإياب) وتصبح عملية توليد المعاني مستمرة، ومعها تتوالد الخلية اللفظية كحقل دلالي جديد.

المبحث الثاني: الصمت والصخب:

برز في شعر الحداثة توظيف تقنيات فنية ومضمونية ذات دلالات سيميائية، ويوظف الصيخان فنية الصمت والصخب في نصوصه الشعرية بدلالتها السيميائية الجامعة لدلالتي التصريح والتلميح، وتنشط حركة التفاعل بين سيميائية الصمت والصخب بمدلولات وجدانية وفكرية ودلالية، يتم إضفاؤها على القصيدة، ولعل ما يعايشه الإنسان المعاصر من ظواهر التوجس والتردد والخوف من الآخر، جعل الذات الشاعرة تستبطن النص الشعري، وتبث فيه دلالات خفية، يضمرها دون تصريح، فتنبثق سيمائية الصمت، ويتوافق معها نوع من الاقتصاد اللغوي، وعندما تصل درجه الكبت والحرمان لدى اللذات الإنسانية إلى درجة الضجر والتململ وعدم الاحتمال تسيطر لغة الصراخ، ويتحقق ذلك ففي قصيدة «أناديك» من ديوان «زيارة» ص 17 يقول:

«فإنّ العيون التي انتظرتك طويلاً

بكت في ظلال القصيدة

والقيظ لف عباءته حول صدركَ

حتى ترمدْ

فقم يا محمدْ

أناديك .. قمْ

يا أمير القصيدة

يا أبيض القلبِ والأفْق أسودْ

أناديكَ

قم .. يا محمدْ»

فحينما تتوازى حالة الكتمان مع حالة البوح، يتحقق الصراع بين الصمت والصخب في السياق النصي، ويظل الشاعر ينادي صاحبه ولا مجيب، فيسيطر الصمت، حين لا يأتي النداء سوى باللاشيء، الذي يصبح وسيلة اتصال بديلة عن اللغة «فالوظيفة الأساس للغة هي وسيلة من وسائل الاتصال أو التوصيل أو النقل أو التعبير عن طريق الأصوات الكلامية»(17) فيظل ينادي: (فقم يا محمدّ - أناديك.. قمّ) فالذات الشاعرة تؤثر البوح الصارخ حيناً والصمت المكتوم حيناً آخر، فيسكت الشاعر ويغلب لغة الصمت الشاعري على لغة الإفصاح، ويقترن الصمت بالانتظار (فإنّ العيون التي انتظرتك طويلاً) وتتبلور سيميائية الصخب من خلال حالة الصياح التي يمارسها الشاعر بطول القصيدة، فتظل الجملة الطلبية (قم يامحمد) تتردد على مستوى الفعل الشعري في القصيدة ، ويصل عدد مرات ترديدها تسع مرات عبر الصياغات: (قمّ.. يا محمدّ - فقم يا محمدّ - أناديك .. قمّ - قم .. يا محمدّ - قم يا صديقي فعد.. يا محمد - فقم يا محمدّ - قم يا محمدّ - فقم يا محمد - قم.. يا محمد) وهي جمل تتمتع بدلالات سيميائية مفارقة حين تكتنز

الصمت والصخب الدلالي، الذي يبلوره النداء المستمر (يا أمير القصيدةِ - يا أبيض القلبِ) الذي يعبر عنه حضور صوت الشاعر، في مقابل الصمت المستمر حين لا يأتي فعل النداء الا بالسكون الطاغي، ومع منظومة الصمت والصخب يتغلب الصخب.

ويحضر اسم العلم (محمدٌ) لتصبح له مرجعية واقعية من خلال إهداء الصيخان قصيدته للشاعر «محمد الثبيتي» يقول في الإهداء: «الإهداء: إلى أخي محمد الثبيتي.. حاضراً.. حاضراً» وتصبح عملية الصراع بين الصمت والصخب مولدة لفعل الحضور الدلالي، وتصبح حركة الموار القائمة بين الصمت والصخب متمتعة بدلالة سيميائية.

وفي قصيدة «القلّطة» من ديوان «زيارة» ص 53 تتبلور العلاقة بين الصمت والصخب عبر البعد السيميائي يقول:

«ذهب الناس بمعناهم، وخلوني وحيداً ..

أحرث الورق الأبيض في صمت،

وفي بحث عن المعنى الذي راح ولم يترك قديماً أو جديداً..

ها أنا..

أعتمر ثياب الحكمة، والحبر يغطي ساعدي، ياوردة الشعر تعالي؟»

هنا يتصارع الصمت والصخب في حالة من المراوحة بين الصمت والحركة، الوحدة والألفة، حين يذهب الناس ويبقى الشاعر وحيداً (ذهب الناس بمعناهم، وخلوني وحيداً) ويتواشج فعل الحركة مع فعل الصمت، يقول: (أحرث الورق الأبيض في صمت) ولكنه الفعل الذي يتحقق من خلال الصمت الدال والصخب الذي يكتنزه النداء (يا وردة الشعر تعالي).

وفي قصيدة «فضه تتعلم الرسم» من ديوان: «هواجس في طقس الوطن» ص 19 تتواشج الحركة الصاخبة مع حالة الصمت المفاجئ، يقول:

«يركض الطفل في تعبي فيطيح التعبْ
- إيه يا فضة العربيه..
حدثيني فإن الصباحات مرتبكٌ وجهها
حدثيني فكم بللتني الغيوم وصادرني شارع
واستبد بطفل، بدفتره المدرسي ويلبس كوفيةً
وعقال قصبْ
فضة الآن جالسة بين صمتي وبيني
تفزّ المليحة
تخلع خلخالها وتواريه عن عينها
ثم ترسم طفلاً بلا أحذية»

الشاعر هنا يصرخ ببعض الكلام ويسكت عن البقية، حين يطيح التعبّ نتيجة ركض الطفل فيه، ومع غياب التفاصيل ومواراة الأسباب تتسع الدلالة وتتدفق الاستفسارات الغامضة (إيه يا فضة العربيه) ويتعالق الصخب بالتشكيل الصوري، فيرتبط بالمفارقة التي تولدها حالة الصراع بين الأبيض والأحمر (نهضت طيرانهم أرجوحة في الأفق الصاخب - وتلوى الصف طيراً بجناحين من الأبيض والأحمر)، ويحضر الصمت من خلال التكثيف الدلالي (فضة الآن جالسة بين صمتي وبيني) فالصراع بين صمت الشاعر وصمت فاطمة يعد اختزالاً لحكاية صامتة لم تكتمل، ويتولد الصمت الذي يخفي وراءه

بعداً دلالياً ،وتتواشج الحركة بين الصمت والصخب، الذي ينتصر له السياق الشعري، فتسيطر الحركة الدلالية المكتنزة للصخب (تفزّ المليحة - تخلع خلخالها وتواريه عن عينها)، واكتفى الشاعر بحضور جزء من المعنى المولد للصمت (ثم ترسم طفلاً بلا أحذية) وأضمر البقية، فيصبح الصمت إشارة سيميائية للصخب، فاليد الصامتة تتوازى مع الصوت المديد (امنحني يداً.. صوتاً مديداً) ما يشير لعمق الدلالة التي يلعبها دال الصمت في تواشجه مع دال الصخب، و يصبح متمتعاً بدور مهم في الانحراف الدلالي في السياق النصي.

وفي قصيدة «زمان الصّمت» من ديوان «زيارة» ص 62 يشير الصمت لتوقعات دلالية منوعة، يقول :

زمان الصّمت مرّ ولم يجبني

أيصمت صوتك الزاهي الحبيب؟

وأنت نسجته شجناً خفياً

على أرواحنا إذ نستطيب

فنسأل كيف يسرقنا ويمضي

ويبقى في القلوب له وجيب

(وترحلْ .. صرختي تذبل بواديْ)

ونكس رأسه الصبح الكئيب»

السياق يعمل على استحضار حالة من الصراع بين قطبي الصمت والصخب (زمان الصّمت مرّ ولم يجبني - وترحل.. صرختي تذبل بوادي) ليجعل لهما أبعاداً دلالية، تعمل على توسيع دلالة النص الشعري، بفضل المد الدلالي المتصاعد لفعل السرقة ومايخلفه في

القلوب من وجيب (فنسأل كيف يسرقنا ويمضي - ويبقى في القلوب له وجيب) ما يجعل سيميائية الصمت تنتج دلالتها المتوافقة مع دلالة النص الشعري ، المعبّر عن الاستسلام والخنوع (ونكس رأسه الصبح الكئيب) ويظل التعبير الشعري يلح على ذاكرة المتلقي بحثاً عن إجابة لبنية الاستفهام (أيصمت صوتك الزاهي الحبيب؟ - فنسأل كيف يسرقنا ويمضي؟) فالدوال اللغوية الحاضرة في النص الشعري لها دور مهم في استحضار هذا المحذوف، استحضاراً منوعاً على اختلاف درجات تلقي الصمت، فيصبح للغياب دلالة الحضور، ويشير الصمت لتوقعات دلالية منوعة.

المبحث الثالث: سيميائية الحكي:

يستعين عبدالله الصيخان، ببعض أساليب الحكي السردي في سياق النص الشعري، وتكاد هذه الخاصية أن تستهوي الشاعر فيسقط في براثن غوايتها، ويستعين ببعض أدوات التعبير الحكائي في السياق الشعري بدلالة سيميائية، محققاً التفاعل الأجناسي بين ماهو شعري وما هو سردي، فتصبح العناصر الحكائية وسائل تعبيرية تضفي على النص الشعري طابعاً دراميا، يرتبط بالرمز والإيحاء، فيوظف الشاعر كلاً من: الحدث، العناصر الفاعلة، الزمان والمكان، والحلم بدلالة سيميائية.

ففي قصيدة «وضاعت حكاياك ياشهريار» من ديوان «الغناء على أبواب تيماء» ص 23 يوظف الشاعر الحدث بدلالته السيميائية على المستوى الشعري، يقول:

«وفتشت في كل دار

قطعت الفيافي وجبت القفار

وصفتك للبدو في كل واد

سألت عذارى البحار

أجابوا

وضاعت حكاياك ياشهريار» ص 23.

ينشط الحدث الشعري بدلالته السيميائية من خلال التكامل بين الموروث والحاضر، موظفا الدلالة الرمزية للشخصية التراثية التي تم استدعاؤها من التراث الشعبي (شهريار) ويعتمد السياق بنية الحدث الغرائبي الذي يتأسس على التكثيف (وفتشت في كل دار- قطعت الفيافي وجبت القفار) إذ تعتمد بنيته على التكثيف وحذف التفاصيل الجزئية التي تتكئ عليها غرائبية تلك الحكاية الموجزة، ويضفي على القصيدة ألقاً من غرائبيته التي يعبر عنها الحدث الشعري بصورة مكثفة بدءاً من المشهد الافتتاحي للقصيدة، ووصولاً لخاتمة المشهد الشعري (وضاعت حكاياك ياشهريار) وأصبح فضاء سيميائياً مسكوناً بصوت الماضي وآثار التراث»[18] بما تشير إليه عملية تشكيل مكونات الحكاية الشعبية داخل النص الشعري من شعور الذات الشاعرة بالتشتت والضياع.

وفي قصيدة: «كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس» من ديوان «هواجس في طقس الوطن» ص 7 تحضر في السياق النصي العناصر الفاعلة، فيرسم الشاعرصورة البطولة الوهمية المتسمة ببعد سيميائي، يقول:

«الأرض تدور

هذا الفلك القائمُ يوغل في الظلماء ولكني أنسج في بدني امرأةً تتحول في الصبح إلى كوكب عشب ..

أخضر رطب

فأرى

وأشك

ثم أحطّ يديّ على وجهي

يغشاني النور

فأسأل : أين أنا ؟»

يتسم الحدث بالموارية في النص الشعري وتتجاوب معه العناصر الفاعلة (الأرض تدور) لتصبح متمتعةً بمستوى انزياحي، يشحن النص بشحنات عاطفية، تتواشج مع بنية تحولات (ولكني أنسج في بدني امرأةً تتحول في الصبح إلى كوكب عشب) ومن ثم يمثل النموذج النسوي هنا انزياحاً عن طبيعة المرأة (تتحول في الصبح إلى كوكب عشب.. أخضر رطب) بما يعد انزياحاً عن الحقائق المعهودة في واقعنا المعيش ، من خلال تفكيك العلاقات المنطقية التي تربط المرأة بأشياء الواقع ، وإعادة توليفها لتطرح علاقات لامنطقية جديدة ، مبدؤها الوهم والتخييل الغرائبي (أحطّ يديّ على وجهي يغشاني النور) وتفقد الذات الإنسانية شعورها بالزمان والمكان (فأسأل : أين أنا؟) ويصبح السؤال مولداً للصمت الفاقد للإجابة، لتظل البطولة الوهمية للأنثى تحتل مكان الآخر / الفاعل على المستوى الحلمي.

يوظف الشاعر تقنية الحلم في قصيدة «نجمة» من ديوان «زيارة» ص 64 يقول:

«لم نعد نلمع إلاّ في الظلام

نحن أبناء الدروب الضيقةْ

سافر الحلم ولم يأت السلام

وتوارت في المدى منعتقةْ

وأنا لازلت في هذا الزحام

أتهجى .. نجمة محترقةْ»

إذ يوظف الشاعر الحلم بدلاته السيميائية فيصور الجو الكابوسي الذي يطغى على وعي الذات الإنسانية ويلاحقها حين تفقد الرؤية الحلمية (سافر الحلم ولم يأت السلام وتوارت في المدى منعتقه) وتقترن صورة الحلم الكابوسي بصورة تعتيمية حين يصبح الظلام رمزاً للرؤية (لم نعد نلمع إلاّ في الظلام نحن أبناء الدروب الضيقة) وتبرز المفارقة الحلمية عبر تمدد الحلم في الظلام ، وما تلبث الذات الإنسانية التطلع للآفاق المثمرة ولكن على مستوى مفارق (أتهجى.. نجمة محترقه) فتظل عينه تتطلع للنجمة، وهذا التماهي الحلمي تؤكد على بزوغ حقل دلالي جديد، تصبح فيه عملية التوليد الحلمي مستمرة، ومعها تتوالد سيميائية الحلم.

كما يوظف الشاعر الزمن بدلالته السيميائية في قصيدة «قمر مكسور» من ديوان «الغناء على أبواب تيماء» ص 45 يقول:

صباحٌ ضائعٌ فيه ابتداءُ الشيء..

مسروقٌ به طفل الكتابة من يديه.. ومحتفل به اللاشيء..

أنتِ موعدٌ منسيْ..

كيف ألم هذا الانتظار..

لتخرجي أنت على كفي.. ص 46.

فحركة الأحداث تحيل إلى الزمن النفسي وهو زمن باطني يصعب قياسه، لكنه يتمدد بتمدد الحركة الداخلية ويتقلص بتقلصها، وينطلق بدءاً من الزمن الضائع (صباحٌ ضائعٌ فيه ابتداءُ الشيء) وهو زمن معبأ بالمخاوف والكوابيس (مسروق به طفل الكتابة من يديه.. ومحتفل به اللاشيء) يستدعي معه حالات نفسية قاتمة، لاسيما في تزامن زمن الضياع مع الشعور بالوحدة والغربة لدى الذات الإنسانية، ومن ثم يطغى زمن الانتظار (كيف ألم هذا الانتظار) ليكون مقدمة لزمن الخروج الدلالي (لتخرجي أنت على كفي) ومن ثم يتمتع الزمن بدلالات سيميائية منوعة.

كما تبرز تحولات المكان والمراوحة بين الداخل والخارج في قصيدة «وضاعت حكاياك يا شهريار» من ديوان «الغناء على أبواب تيماء» ص 25 يقول :

«أخيرا

وبعد الدوار ولفح القفار

وجدتك ياشهرزادي هنا

وجدتك

في داخلي تسكنين

وجدتك يا درتي تمشطين

جدائل شعرٍ

كموج البحار» ص 25.

يطغى على وعي الذات الشاعرة الشعور بالمكان المتحول ، الذي يصعب ارتياده وتطويعه، وقد استطاعت المرأة أن تحول هذا المكان المعبأ بالأحداث الغرائبية المثيرة إلى مكان داخلي حميمي وأليف بالنسبة لها (وجدتك ياشهرزادي هنا - وجدتك - في داخلي تسكنين) وتكون السطوة لضمير المتكلم المرسل الحقيقي للرسالة ، والذي يحضر في النص بصورة مكثفة، ومن ثم يحرك الشاعر العالم الداخلي ويحوله إلى عالم خصب يشيّده لنفسه ويبني فيه طموحاته، ويسعى لتحقيقها بطريقته الخاصة ، التي يلعب فيها الحدث الغرائبي دوراً مهماً، مما يسلم إلى تشبع الذات على المستوى الحلمي (وجدتك يا درتي تمشطين - جدائل شعر - كموج البحار) لتتحول الأمكنة من دلالتها الواقعية (وبعد الدوار ولفح القفار) إلى أمكنة داخلية (وجدتك في داخلي تسكنين)، ويصبح المكان متراوحاً بين ما هو حلمي وما هو واقعي، وتتمتع تحولات المكان بالمراوحة بين الداخل والخارج.

المبحث الرابع: سيميائية الخواتيم:

الخاتمة هي المكون الأخير، والقفل النهائي في تشكيل النص الشعري، وآخر ما يقع عليه بصر المتلقي ووعيه، وتتمتع بنية الخواتيم في شعر عبدالله الصيخان بسيميائية خاصة، فلها دورها في تحديد الدلالة النهائية، وتشكيل وعي المتلقي بالنص، فهي خلاصته ومختصره والمتبقي منه، ففي اللحظة التي تنتهي فيها القراءة، تعتري المتلقى الدهشة وتتوالد الاستفسارات والتأويلات، ومن ثم تتمتع هذه الخاتمة التأويلية بأبعاد سيميائية.

ففي قصيدة «زيــارة» مـن ديـوان «زيــارة» ص 7 تتمتع خاتمة القصيدة بدلالة سيميائية، يقول:

«وقل لها أني تعبت من الجوى

عطشان.. أغتبق الخطى شوقا إليها

وكأنني النجم الذي أبدا

طوال الدهر ساري

فمتى تفك حبيبتي الأولى...

إساري»

التشكيل الختامي للقصيدة هنا يبدأ بالبوح والإفصاح باستدعاء الآخر/ الفاعل (وقل لها أني تعبت من الجوى) بما يختصر معاناة الذات المعاصرة في بحثها عن الاحتماء بالآخر الغائب (عطشان.. أغتبق الخطى شوقا إليها) والجملة الاستفهامية: (فمتى تفك حبيبتي الأولى... إساري) تمثل القفل النهائي للقصيدة ، ذلك القفل الذي تتوالد منه المعاني ، ولكن من خلال بنية مكثفة موجزة تعتمد الإيحاء والرمز، الذي يحيل إلى حالة من تدفق المعاني، التي سكت عنها النص الشعري وأضمرتها الخاتمة النهائية للقصيدة.

وحين يسيطر النور تتضح الرؤية ، وتستجلى النظرة، فيختتم الشاعر القصيدة بخاتمة ذات بعد سيميائي، يقول في قصيدة: «كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس «من ديوان » هواجس في طقس الوطن» ص 13 يقول:

زواج بين الرمل وبينك، بين النار وبينك، بين الماء وبينك

وادخل في جدل الأشياء

أنت الآن ترى

أنت الآن

ترى »

فالخاتمة هنا تختزل تفاصيل القصيدة في مشهد شعري موجز (زواج بين الرمل وبينك، بين النار وبينك، بين الماء وبينك) ما يجعل المتلقي يتأمل العناصر الكونية الثلاثة (الرمل - النار - الماء) في حالة امتزاجها بالشاعر تأملاً فلسفيا ، وهو ما يهيئ للمتلقي المشاركة الفعالة للحدث (وادخل في جدل الأشياء) في صنع نهاية عرفانية مبهجة (أنت الآن ترى) ومن ثم يصبح لخاتمة القصيدة دلال سيميائية.

وتبرز الخاتمة السيميائية بما تشير إليه من دلالة تأويلية في قصيدة «فاطمة» من ديوان «هواجس في طقس الوطن» ص 58 يقول:

«**نهضت فاطمةْ**

من صلاة المكان

وطئت عربة من حديد يلزّ

أساورَ فاطمةَ الضائعهْ»

تتسم الخاتمة بالمباغتة وتعبر عن تكثيف الحدث الشعري، وبلورته في هذه الخاتمة الدالة التي تختصر تفاصيل غائبة ، تجعل المتلقي يستحضر هذا الغائب عن فضاءاته، عبر أسلوب شاعري يكثف الحدث (نهضت فاطمةً - من صلاة المكان) « وفي تلك الحالة لا ننجو من مغبة نشاط سيميائى يمتد با متداد الفقرة الشعرية على طولها، لأن هذه السيميائية الخببية لا تتم بتمام الجملة، بل تتوزع بين

الجمل، بل وبين الكلمات، بحيث يصعب العثور على قرار تنتهي إليه الجملة الشعرية في نفس الوقت. وإما أن ندعي أن الفقرة الشعرية بكاملها تقوم على أسس سيميائية»[19] بما تكتنزه الخاتمة من صدمة التوقع (وطئت عربة من حديد يلزّ) مما يولد دهشة للمتلقي ويفتح أبواب التأويل، بحثاً عن الأبعادً الدلالية التي يفرزها التعبير (أساورَ فاطمةَ الضائعةّ) وبذا تتطبع الخاتمة بطابع سيميائي.

وتبرز الخاتمة الصادمة في قصيدة «فضة تتعلم الرسم» من ديوان «هواجس في طقس الوطن» ص 22 يقول:

«سأفتح نافذةً لبكاء البساتين ، نافذة لارتحالات وجه البلاد

معي

لا تطلبي صوتي الآن

حنجرتي صادرتْها المسافاتُ

كوني معي الآن يا فضة العربية

كوني معي

لنبكي على ما جرى»

إذ تفرز الخاتمة تعدداً دلالياً ، يفتح للقارئ مجالاً للتأويل، حيث تتسم الجمل الشعرية بالغموض (سأفتح نافذةً لبكاء البساتين، نافذة لارتحالات وجه البلاد معي) وتتوالد الجمل التعبيرية الصادمة للمتلقي (لا تطلبي صوتي الآن) وتصبح التبريرات التي يسوقها الشاعر أشد غموضاً، ما هيّأ للنهاية الصادمة (كوني معي – لنبكي على ما جرى).

وفي قصيدة «قصائد البهو» من ديوان «هواجس في طقس الوطن» ص 31 تتسم الخاتمة بسيميائية الغموض الدلالي، يقول:

«قدم تصعد الدرج

بخطىً مالها صدى

يُفتح الباب لا أحد

قدمٌ تصعد الدرج».

يشكل الشاعر الخاتمة لتكون مفتوحة على تأويلات متعددة، وجاذبة للمتلقي (قدم تصعد الدرج) ليصبح مشاركاً في صنع الحدث الشعري، مصغيا للحركة المتوجسة (بخطىً مالها صدى) فالخاتمة هنا تبلور القصيدة كلها وتختصرها في بؤرة ختامية دالة على الدهشة (يُفتح الباب ، لا أحد) التي تغلف بداية المشهد الشعري ونهايته، فيفتتح الشاعر القصيدة ويختمها بنفس المشهد (قدم تصعد الدرج) ومن ثم تتمتع الخاتمة بنوع من الغموض، فتثير ذهن المتلقي ليسهم في إنتاج الدلالة.

الهوامش

(1) روبرت شولز السيمياء والتأويل ت. سعيد الغانمي المؤسسه العربية للدراسات والنشر بيروت ط 1، 1994م، ص 8.

(2) نفسه ص 15.

(3) محمد عزام النقد والدلالة منشورات وزارة الثقافة سوريا 1996م، ص 8.

(4) نفسه ص 9.

(5) نفسه ص 11.

(6) نفسه ص 31.

(7) نفسه ص 32.

(8) نفسه ص 33.

(9) انظر مراد عبدالرحمن الاتجاه السيميائي في الخطاب النقدي المعاصر بحث مقدم للجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذه والأساتذه المساعدين، ص 3.

(10) نفسه

(11) أحمد مختار عمر علم الدلالة عالم الكتب 2009م، ص 80.

(12) محمود فهمي حجازي مدخل إلى علم اللغة دار قباء للطباعة والنشر القاهرة ط4، 2007م، ص 18.

(13) محمد عزام مرجع سابق، ص 106.

(14) ميشال زكريا الألسنية الحديثة - المبادئ والأعلام - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط 1، 1981م ص 63.

(15) محمد عزام مرجع سابق ص 104.

(16) محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعرى إستراتيجية التناص المركز الثقافى العربي ط 3، 1992م. بيروت ص 39.

(17) محمود السعران - اللغة والمجتمع - دار المعارف القاهرة - ط 2، 11963م، ص 12.

(18) عبد السلام بنعبد العالي ميتولوجيا الواقع دار الطليعة بيروت ط 1، 1999م ص39.

(19) انظر محمد فتوح أحمد واقع القصيده مرجع سابق ص55 العربيه دار المعارف 1984م، ص 77.

التحديث والحداثة وجدلية التغيير

أبو بكر باقادر

يقرر إيفرت روجرز في كتابه: «الأفكار الجديدة وكيفية انتشارها في المجتمع؟» «أن المجتمعات عادة ما تتردد بل وقد ترفض قبول الأفكار الجديدة في البدء لكن بعض «الطلائع» من المغامرين والمبدعين يقبلون على هذه المبتكرات أو الأفكار الجديدة ويسعون إلى إشاعتها ونشرها: فإن كُتب لها البقاء والاستمرار فإنها ستجد قبولاً لدى بعض النخب في المجتمع ما يدفع قبولها وانتشارها وضمان قبولها في المجتمع. عندها تقبل غالبية المجتمع على قبولها وتبنيها حتى تصبح جزءاً من التقليد السائد لكن ورغم ذلك القبول الواسع والانتشار تبقى فئات محدودة تصر على تمسكها بالتقليد القديم الذي لم يعد يمثل الذوق السائد وقد يتحول إلى شيء من الماضي والتاريخ ويشكل جدلية الصراع بين القديم والجديد في تاريخ تقدم المجتمعات.

وكان المجتمع السعودي قد شهد منذ منتصف القرن العشرين بعد أن تحققت في البلاد وحدة سياسية واستقرار وأمن ما كان قائماً فيما سبق أدى هذا الاستقرار إلى تحقيق ازدهار اقتصادي فتح للبلاد ومكّنها من تبني مشروع تنمويٍّ طموح. فشهدت البلاد تحولات متسارعة في التعليم والبناء والتطور أحدثً تغيرات في شكل وأساليب الحياة وأصبح المجتمع يعج بمظاهر الحياة العصرية الحديثة فأرسلت البعثات وازدادت أعداد طلاب وخريجو الجامعات

وتوسعت المهن وعجّت الأسواق بالسلع والخدمات، وانفتح المجتمع على تيارات ومفاهيم كان لها تأثيرات كبيرة وواسعة على انتشار الخيارات الفردية والتأسيس لنوعية حياة وعلاقات اجتماعية اتسمت بالتحديث.

كان من نتائج هذه التحولات التي شهدها المجتمع أن ظهرت في ثمانينيات القرن العشرين إبداعات أدبية في الرواية والقصة القصيرة ودراسات نقدية ونظرية شكلت انفتاحاً على التيارات والأذواق الأدبية والفكرية الحديثة، لاقت هذه الأعمال الإبداعية مواقف مختلفة عند المتلقين في البداية تولدت عنها جدالات ونقاشات واسعة كانت في بعض الأحيان صاخبة تجاوزت دائرة المشتغلين بالأدب والثقافة. أخذ هذا الجدل والنقاشات شكل مواقف فئوية. إذ رأى البعض أنها تدشن لمرحلة جديدة وتفتح آفاقاً أمام إبداعات تعكس ما يمر به المجتمع من تحولات وتنتقد جوانب من التقاليد والأشكال والأذواق التي درج على قبولها المجتمع ورأت مجموعات صغيرة صاخبة أن هذه الإبداعات والأذواق الحديثة تشكل تهديداً وجوراً للثقافة والقيم الأصيلة ما جعلها لا ترفض قبولها وإنما تسعى، مستخدمة ديباجة فتاوى وتصورات ومفاهيم «دينية» وعرفية، لصد توسعها وانتشارها. وربما كان كتاب القرني: «الحداثة في ميزان الإسلام» ما يجسد هذا الموقف.

فلقد استعان القرني بترسانة مفاهيم ومصطلحات تقوم على أساس التكفير والتنسيق والتبديع من خلال انتقاء شواهد واقتباسات من تلك الأعمال وقراءتها بشكل حرفي وسطحي، يقوم على سوء ظن وشك ليس فقط فيما تقدمه من تصوير لواقع يعيشه المجتمع وإنما

على أساس أنها تروج لقيم ومفاهيم وأذواق «أجنبية» تسعى أن تكون «بديلاً» لتقاليد وقيم المجتمع ووصف هذه القيم الجديدة على أنها معادية للإسلام وتسعى لتدميره.

شكلت هذه الآراء والمواقف صدمة وشللاً لدى فئات كبيرة من المجتمع، لكن بعد أن هدأت حول الجدل ونظراً لأن هذا النوع من المواقف والفتاوى لم يكن قاصراً على الإبداعات والدراسات الأدبية وإنما كانت نفس المواقف إزاء كل جديد من تعليم المرأة وعملها إلى الفضائيات أو أساليب الحياة. لكن ذلك لم يحل دون انتشارها ورواجها وقبولها في المجتمع.

ربما كانت الظروف التي كانت سائدة تلك الفترة من حركات جهادية وصحوة إسلامية وهيمنة المؤسسة والقوى التقليدية التي أخذت شكلاً دينياً ما جعلت هذه المواقف موضع إقناع لفئات واسعة من المجتمع. إلا أن مرور الوقت وعملية التحديث التي لايزال يعيشها المجتمع جعلت المجتمع السعودي مجتمعاً حديثاً يتميز بالمحافظة ما كان يعني أن ردود فعل المجتمع السعودي مجتمعاً حديثاً يتميز بالمحافظة ما كان يعني أن ردود فعل المجتمع أصبحت أكثر ميلاً للتسامح وقبول التنوع والاختلاف واستخدام الحوار أسلوباً في التعامل مع الأفكار والأذواق الجديدة ما دفع إلى انتشار ورواج الأعمال الجديدة التي حقق بعضها حصد جوائز رفيعة المستوى لجودته ورقي الصنعة في الأسلوب والتناول. ولم تعد الأساليب العتيقة أو التقليدية تجذب اهتمام القراء خاصة ما كان منها في شكل مواعظ أو فعاليات مبالغ فيها وتفهم النقد والسخرية لبعض جوانب حياة المجتمع على أنها لا تعني رفض الدين أو القيم أو عدم احترام ما يشكل خصوصيات

وهوية المجتمع وإنما النظر إلى هكذا جهود وإبداعات على أنها تروم وتقصد الرقي بالمجتمع وأن تعكس ما توصل إليه الفرد من تغيرات في أساليب عيشه وحياته.

أكرر هذه الأعمال حظيت بقبول واسع بعد تردد وتخوف وأصبحت موضع متابعة وافتخار على أنها تمثل إنجازات "وطنية" وإعلاناً على أن الذوق الأدبي أصبح مختلفاً عما كان في الماضي ومن ثم النقد والاعتراض على هذه الأعمال الأدبية والثقافية أصبح يتخذ معايير فنية وجمالية هي التي تحدد مدى قبوله أو قيمته وليس مايقدمه البعض من آراء حتى وإن قدمت في إطار أخلاقي أو فقهي أو اعتقادي، إذ كان هذا هو التقليد الذي درج عليه التقليد النقدي والأدبي في تراثنا، إذ كانت الأعمال الإبداعية تثمن على أساس أدبيتها وجمالها وليس على أي معايير أخرى.

إلا أننا وإن ذكرنا هذا يظهر لنا أن الأذواق الحديثة والأعمال الإبداعية الجديدة أصبحت أكثر قبولاً وأن رفضها وشجبها باستخدام التخويف وإصدار الفتاوى المستعجلة يُعدُّ نوعاً من الغلو والتطرف ولم تعد تُقبل على أنها تمثل موقف الدين أو القيم أو الدفاع عن الهوية والتقليد التي وإن تم نقدها أو التساؤل فإن هذا لا يجب أن يعالج سوى بالحوار الهادئ. أما استخدام العنف والإرهاب في التعامل مع الأفكار والأذواق الحديثة فإنها تشكل تهديداً للسلم والاستقرار وعليه وعلى القوى السياسية الرسمية محاربتها وصدها بالقوة.

وانطلاقاً من حقيقة أن الإبداعات الروائية والشعرية الحديثة وأكاد أقول الحداثية أصبحت موضع استحسان وقبول قطاعات

واسعة من المجتمع ونرى أنها أصبحت جزءاً من تاريخ الأدب السعودي الحديث والمعاصر وليست نشازاً أو انحرافاً عمّا يشكل الأعمال الأدبية الجديدة.

ونرى أن بعض الأجناس الثقافية الصاعدة كالأفلام التي تتناول جوانب من الحياة السعودية المعاصرة أو أساليب النقد الذي يمثل الرأي العام كما هو الحال في وسائل التواصل الاجتماعي أو برامج الأعمال الكوميدية الحديثة هي المجالات القادمة والتي حتى وإن وجدت بعض التردد في قبولها وانتشارها عند البعض، ستشهد معايير فنية تضمن لها ما يميز الأعمال الجيدة عن غيرها ومن ثم اتساع رقعة رواجها وقبولها. ولن تجدي المواقف الرافضة لها والتي تستخدم مفاهيم ومقولات ترفض الإبداعات من منطلقات متطرفة أو مؤدلجة.

التجربة التي يمر بها مجتمعنا وثقافتنا توضح أن المجتمع قد يشهد مظاهر الحداثة ويتقبلها لكن هذا لا يعني أنه يحمل بعد مشروعاً فكرياً للحداثة. ويظهر أن ذلك الهدف سيأخذ مشواراً طويلاً يقوم على مزيد من الحوار وقبول الاختلاف وانتشار التسامح وفهم تعدد الأفكار والمواقف باعتبارها الوسيلة التي تكفل للجميع نوعاً من التعايش السلمي والذي يسمح للجميع إبداء مواقفه وعرض أفكاره وقناعاته دون تكفير أو تخويف أو تهميش ونبذ العنف والتطرف ومحاربته من أجل مصلحة الجميع وإخراج المجتمع والثقافة من مزالق ما نعيش طرفاً من تداعياته والتي أخذت شكل «إرهاب وقتل وتدمير» ما يجعل المجتمع أقل تماسكاً وأقل قدرة على حماية مكاسبه ومشاركته في تقديم إنجازات حضارية وإنسانية وصد تهمة ربط الإسلام وقيمه من التطرف والإرهاب وعدم الإسهام الحضاري في العالم.

بهذا التصور تغدو الأعمال الإبداعية الحداثية تشكل إنجازاً ومساهمة مقبولة ومعتبرة عوضاً عن الأفكار التي تدعو إليها الأصوات الإرهابية والمتطرفة وتأكيد المجتمع على إسلامه وقيمه واحترام الثقافات والدعوة إلى التعايش والسلام والرخاء لمصلحة وخير الإنسانية وهو الموقف الذي يمثل الإسلام والقيم الحضارية الذي نتطلع أن تعكسه إبداعاتنا وأساليب حياتنا وعيشنا. إنها محاولات تستحق الدعم والقبول الواسع.!

وما تشهده المجتمعات الغربية وغيرها من انتشار «الإسلاموفوبيا» ونشر وترويج الأعمال المتطرفة والتحريضية على أنها تمثل الإسلام وتصورات تضيق ذرعاً بالإبداعات الحديثة ما يؤكد أن دورها يشكل واجهة للدفاع عن المجتمعات المسلمة وعقيدتها وقيمها ويفرض نشر المواقف والأفكار الداعية للتعايش والتسامح واحترام الاختلاف ووصم الانغلاق والانكفاء على الذات، بغض النظر عن المبررات المستخدمة على أنه يشكل نوعاً من التطرف وينبغي أن "يُحارب" إن استخدم العنف وأن يُرفض ويُشجب إن دعا إلى إلغاء حق الآخرين في العيش المحترم الكريم.

من الواضح أن تحقيق مشروع حداثي ذي طابع إنساني يستحق العناء لكنه يحتاج إلى جهود ووقتٍ طويل أصبحنا اليوم أكثر معرفة ووعياً لأهميته وضرورته. ومجتمعاتنا وثقافتنا – اليوم – هي المتضرر الأكبر للأفكار والآراء المتشددة والمتطرفة من الداخل والخارج ومن ثم ربما كان استخدام الأدب والفنون لتجاوز ومواجهة هذا الواقع البائس يشكل دفاعاً عن المشترك الإنساني ويعزز صورة المجتمع الوسطى والداعي لخير ومصلحة الإنسان كائن من كان.

التاريخ السري للحداثة في السعودية

جريدي المنصوري

التاريخ السري للحداثة في السعودية:

من كلية الشريعة بمكة المكرمة تخرجت مع بداية القرن الهجري الخامس عشر وعينت معيداً ثم التحقت بالدراسات العليا ، ووجدت قبلي كوكبة من الطلاب على رأسهم سعيد السريحي وعثمان الصيني وعالي القرشي ودخيل الله أبو طويله وآخرون ، كنت في السنة المنهجية الأولى للماجستير ، وكانوا يستعدون حينها لمناقشة رسائلهم للماجستير ، وفي هذا المناخ ومع هؤلاء وأستاذهم لطفي عبد البديع الذي يجتمعون عنده أسبوعياً بدأت معرفتي بالفكر الجديد وقضية الحداثة على وجه التحديد.

ولهذا فإنني حين أتحدث عن الحداثة ونشأتها سوف أبدأ من الجامعة التي درست فيها من سنة (1401هـ) إلى السنة (1409هـ) حيث حصلت على الدكتوراه ، وما تبع ذلك من سنوات امتد فيها الصراع واتسع حتى انتقلت إلى الطائف سنة (1415هـ).

ومن المؤكد أن جامعة أم القرى وبعض الصحف وبعض الأندية الأدبية وبعض المشايخ في المملكة وأساتذة ونقاد سعوديون وعرب آخرون كانت لهم أدوار مهمة في نشأة الحركة والتأثير على مسيرتها ومنتجها الأدبي، وسوف أحاول أن أوجز القول بإشارات مختصرة وسريعة حول تلك الأمور .

كانت جامعة أم القرى واحدة من أهم وأشهر المؤسسات العلمية التي كان لها أثرها في حركة الحداثة ، وقد تحقق هذا من خلال :

1 - وفرت الجامعة عدداً من كبار علماء العربية ونقادها ، كان من بينهم الأخوان تمام حسان وعبدالحكيم حسان ، حيث يعد الدكتور تمام حسان أحد أكبر وأشهر علماء اللغويات الحديثة في الوطن العربي ولعل مؤلفاته (اللغة: مبناها ومعناها) والثاني (اللغة بين المعيارية والوصفية) من أهم المؤلفات التي تبنت المناهج الحديثة في دراسة اللغة، وكانت معطيات علم اللغة الحديثة من أهم مداخل الدرس النقدي الحديث التي تعامل به النقاد مع نتاج الحداثة، أما دراسات د.عبدالحكيم حسان حول الأدب المقارن فهي رائدة في مجاله وقد اضطلع الأخوان حسان بأن أصبح لهما تلاميذ في الدراسات العليا بجامعة أم القرى انفتحوا على الكثير من قضايا الدرس اللغوي والنقدي الحديث.

كما أن جامعة أم القرى قد مكنت الأستاذ الدكتور لطفي عبدالبديع من التدريس بها لأكثر من عشر سنوات تتلمذ على يديه فيها العديد من الطلاب، وأنجزت رسائل علمية نوعية، وأصبح مدرسة تشد إليها أفئدة وعقول من أماكن كثيرة من الراغبين في الاطلاع على الفكر الجديد، وسوف نتناول هذا الموضوع بشيء من التفصيل .

2 - أما الجانب الثاني فهو أن جامعة أم القرى في فترة لاحقة قد تحولت إلى جامعة دينية، وأصبحت السلطة مرهونة بالتيار الديني الذي أحكم قبضته على الجامعة حتى أصبحت جميع

الرسائل قبل إجازتها تحال إلى كلية الدعوة وأصول الدين لتعرض على شيوخ متخصصين في العقيدة ليجيزوها قبل أن ترسل إلى المناقشين، بل إن الأمر تجاوز هذا حيث فرض القرآن الكريم كأحد المناهج في كل تخصصات الجامعة، أما طلاب الدراسات العليا فعليهم أن يحفظوا مجموعة من الأجزاء تشمل البقرة وآل عمران والنساء ويمتحنوا فيها في إحدى الكليات الشرعية، ولابد من النجاح في تلك السور الطوال، وهذا شرط لتكوين لجان المناقشة في كل الأقسام بالجامعة إبان تلك الحقبة الدينية، ولاأزال أذكر عدداً من طلاب الدراسات العليا قد أنهى كتابة الرسالة في سنتين أو ثلاث وبقي عاماً أو أكثر وهو يحفظ مقرر القرآن ، وتلك السور الطوال ويمتحن ولا يجتاز، ثم يعود لذلك ثانية وثالثة حتى نسي رسالته والقضايا التي عالجها فيها، وقد أفضى هذا الأمر إلى حالة من الهيمنة للتيار الديني أفرزت خوفاً لدى الآخرين، ويتحدث الناس عن طلاب يطيلون اللحى ويقصرون الثياب ويجاملون المشايخ إيثاراً للسلامة وخوفاً من أن يحال بينهم وبين الدرجة العلمية على نحو ما جاء في قول القائل:

ولما رأيت الباب قد حيل دونه تكسرت باسم الله فيمن تكسرا

بل إن بعض المختصين في علوم اللغة العربية أصبحوا يتولون التدريس في كليات دينية لمواد شرعية، وبخاصة ممن صلحت مذاهبهم من بعض مناطق المملكة في نظر السلطة الجامعية، حيث كان بعضهم يدرس العقيدة أو بعض كتب المذاهب مثل كتب ابن تيمية وابن القيم ، ولا تسند لغيرهم أو للمتعاقدين.

وتدرس كتب الشيخ محمد قطب، الذي كان له دوره الكبير في التأثير الديني على طلاب الدراسات الشرعية بخاصة في الجامعة، أما كتب أخوه الشيخ سيد قطب، فهي مقررات أصيله لا يكاد يصرف عنها أحد من الطلاب وجهه في مادة إلا ريثما يتجه إليها في المادة الأخرى ، ولم يتنبه لها لما فيها إلا بعد ما يزيد عن ربع قرن من الزمان الذي أفرز قدراً من التشدد في المواقف وانغلاق آفاق الفهم والتفكير خارج تلك الدوائر الدينية التي قضت على منابت الإبداع ومساحات الحرية في التفكير والتعبير، وهاهي كتب سيد قطب، والإخوان، اليوم تمنع وتسحب من مكتبات الجامعة والمكتبات العامة والأسواق بعد أن أدركت الدولة خطرها ، ودورها في التوجيه إلى أبواب الفتن والثورات.

ولعلي أركز على منطقة مكة المكرمة - إقليم الحجاز تحديداً- لأن أشهر شعراء الحداثة في السعودية نشأ وعاش هناك - وهو محمد الثبيتي - والتي دارت حوله المعركة الفكرية والنقدية وكذا فإن أشهر نقاد حركة الحداثة في السعودية وهو سعيد السريحي، كان هناك، ومثله الغذامي، والحركة في بداياتها كانت ما بين مكة وجدة والطائف، الشباب القادم من مدينة الطائف يتحلقون حول شاعرهم ابن هوازن إحدى أشهر قبائل الطائف والتي تحتضن ديارها سوق عكاظ الذي فاز فيه محمد الثبيتي، بجائزة شاعر عكاظ في أولى دوراته، وكنت حينها الأمين العام لمهرجان سوق عكاظ ورئيساً للنادي الأدبي الذي أسهم في دفع قيمة الجائزة ، وضمت لجنة التحكيم أحد نقاد الحداثة وهو د. عالي القرشي وأمين هذا الملتقى د. محمد ربيع ونقاد آخرون من بعض الدول العربية، وكانت المنطقة - أعني منطقة

مكة- تحتضن جامعة أم القرى ، وصحيفة الندوة، ونادي مكة الأدبي، وهذه المؤسسات الثقافية كان لها مواقف كبرى وتاريخية تجاه حركة الحداثة .

في هذه الأجواء دلف إلى المشاركة نقاد ومبدعون عرب بعضهم أساتذة جامعات من أمثال (لطفي عبدالبديع، علي البطل، منذر العياش، أحمد كمال زكي، شكري عياد، عبدالواحد علام، عبدالبصير حسين، محمد صالح الشنطي، محيي الدين محسب) .

ويكاد الأستاذ الكبير الدكتور لطفي عبدالبديع يكون أشهر وأهم النقاد العرب الذين فتحوا الباب للحداثة في المملكة العربية السعودية من خلال موقعه في الجامعة ومع طلاب الدراسات العليا والمثقفين، وكان أن أتاحت له جهات معينة المجال لإلقاء محاضراته كما هو الحال في نادي جدة الأدبي، ومكتب جريدة المدينة، ومكتب جريدة عكاظ والتي نشر بعضها في كتابه ميتافيزيقيا اللغة.

كما أن نادي جدة الأدبي قد احتفى بفكره فأعاد طباعة بعض مؤلفاته مثل فلسفة المجاز وكتاب الشعر واللغة وكتاب عبقرية العربية كما شارك في الندوة الكبرى (قراءة جديدة لتراثنا العربي) مع كبار نقاد العرب آنذاك من أمثال مصطفى ناصف وكمال أبوديب ومحمد الهادي الطرابلسي وعز الدين إسماعيل وعبدالملك مرتاض وسعد مصلوح وحمادي صمود ومحمد برادة، وآخرون.

وكان يختلف إليه في مكة عدد من المثقفين من أمثال عابد خزندار والغذامي وعدد من طلاب الدراسات العليا آنذاك أمثال صالح إمام وعالي سرحان وعثمان محمود حسين ودخيل الله أبو طويله ومحمد

مشعل وأحمد شريف وعلي الحارثي وعبدالعزيز ردة الطلحي وصالح سعيد الزهراني ومرزوق عطيوي وجميل مغربي وآخرون ممن شهدوا ذلك الحراك الثقافي ، ولعل الرسائل والأبحاث التي أشرف عليها تدل على ارتباطها بمشكلة الشعر الجديد المتمثلة في الغموض ، وتكثيف اللغة الرمزية ، ومن هذه الرسائل:

- تحقيق المهلبي شرح لشعر المتنبي يركز على شرح المشكل من شعره (ماجستير) جميل مغربي
- الأبيات المشكلة المعاني، تأويل المعنى الشعري (دكتوراه) جريدي المنصوري
- الكناية في ضوء الرمزية (ماجستير) نائلة لمفون
- الرؤية الجديدة للشعر عند إبراهيم شكري (ماجستير) دخيل الله أبو طويله
- العالم الشعري في الموشحات (ماجستير) أسماء المزروع
- الأسطورة في الشعر الجاهلي (ماجستير)
- الخيال ووظيفته في النقد العربي (ماجستير) فاطمة حمدان
- قصيدة لامية العرب دراسة أسلوبية (ماجستير) محمد الطويرقي
- اللغة الشعرية عند الشعراء المحدثين في العصر العباسي (ماجستير) سعيد السريحي
- شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد (دكتوراه) سعيد السريحي

وكان كثير من اللقاءات تعقد في منزل الدكتور لطفي بالعزيزية الغربية بمكة المكرمة وأحياناً في جدة بعضها لدى السريحي في منزله بحي الرويس ، وفي أحايين أخرى بالطائف، ويعد منزل عثمان الصيني بحي البخارية أحد الوجهات الرئيسية في الإجازات والصيف، وأحيانا في حدائق ومنتزهات الطائف ولا أزال أذكر المكان الذي ألقى فيه

أحمد عائل فقيهي قصيدته (البكاء تحت خيمة القبيلة) في شارع الحدائق قرب حلقة الخضار بالطائف قرب منتزه الردف السياحي المعروف اليوم، والتي منها قوله:

صباح القرى يا صبايا الحي
صباحاً توضأ بالصحو
صب على القلب إشراقة ومطر
صباحاً له نكهة العشب
تسربل بالغيم
وضوع في الرمل
إضمامة وحجر
لتلك البلاد
لإغفاءة البنت تلك التي
أرضعتني حليب الوداد
لتلك التي قاسمتني
أسى غربتي والسفر

كما كنا نذهب إلى الشفا وأذكر أننا أقمنا مناسبة للسريحي بمناسبة حصوله على الدكتوراه في الشفا بوادي خماس قرب قرية عبدالعزيز ردة الله الطلحي وحضرها لفيف من المثقفين على رأسهم الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين والدكتور عبدالله الغذامي.. وهناك كانت مناقشات وحوارات مفتوحة أغلبها حول قضية الحداثة ومنابر الوعظ ومشكلات المرحلة .

ولقد تمثلت مواجهة الحداثة على المستوى الإعلامي في صراع جريدة الندوة حيث كان يشرف على الملحق الأستاذ محمد موسم

المفرجي، وفي هذا الملحق كتبت أشهر وأهم المقالات التي واجهت مشروع الحداثة، وكان رأس هذا الاتجاه هو الكاتب محمد عبدالله مليباري الذي أخذ يدبج المقالات ، وينسخ ما في كتب أدونيس ومقولات الغربيين حسب فهمه، ويذهب في الرد عليها ويخلط هذا بما ورد عند السريحي وغيره، بل إن المليباري هو الذي سلم القضية لجماعة الصحوة الذين انطلقوا خلف القضية بأشرطة الكاسيت والكتابة عن الحداثة من الوجهة الدينية كما هو الحال في كتاب (الحداثة في ميزان الإسلام)، للشيخ عوض القرني، الذي كان الكثير من طلبة العلم يخشون أن تكون أسماؤهم قد وردت فيه لكيلا يصيبهم مكروه في مواقع عملهم وبخاصة المنتسبين لبعض الجامعات، مثلما كان كتاب (جناية الشعر الحر) للشيخ أحمد فرح عقيلان، موضع عناية ممن لم يتعمقوا في الثقافة وكذا التقليديين من الدارسين.

أما الدكتور غازي القصيبي، فكانت له مواجهات مع بعض المشايخ أمثال ناصر العمر، وغيره وهي ذات طابع فكري بالدرجة الأولى أما نتاجه الأدبي المثير للجدل فقد جاء في التسعينيات وهو سردي يتمثل في رواياته دون شعره، تماماً مثلما هو الحال بالنسبة لتركي الحمد، الذي نشر نتاجه متأخراً قليلاً عن مرحلة نشأة الحركة وصراع البدايات.

ومن المؤكد أن كتابات عبدالكريم نيازي وعاتق البلادي، ليست مقطوعة الصلة عن تعليقات وكتابات عمر الطيب الساسي ومصطفى عبدالواحد ومحمود زيني ويوسف نور عوض ومعيض البخيتان، الذي يعده تيار الندوة الشاعر الرمز للتقليدية، وقد أفسحت الندوة المجال واسعاً لمواجهة الحداثة والتجديد ومنها كتابة علي العبادي، عن

قصيدتي (عروق الهوى)، بعد ذلك والتي يبدو أنهم نظروا إليها في سياق عبارة الثبيتي «عروق الزجاجة»، وقد رددت عليه بمقالين في جريدة الندوة نفسها وقد أخذ العبادي موقفاً من حداثة التفكير والتعبير ضمنه نقده للعديد من الشعراء في كتابه (ما هكذا يكتب الشعر) وكان اهتمام العبادي من منطلق غيرته على العربية وتقاليد الفن الشعري الذي يرى أن الشعر الحر والفكر الجديد يتهدد وجوده.

إن جريدة الندوة تمثل مواد خصبة لدراسات مهمة يجدر بأساتذة الجامعات توجيه طلاب الدراسات العليا لبحثها في رسائل الماجستير والدكتوراه.

ولقد اضطلعت بعض المنابر الثقافية بمسألة الحداثة كما هو الحال في مجله الشرق وملحق اليوم الثقافي بجريدة اليوم في المنطقة الشرقية وإلى جانب ملحق المربد الثقافي كان ثمة حضور لجريدة الجزيرة أيام خالد المالك ولهذا فإن تجارب ودور الشاعر محمد العلي والشاعر علي الدميني صاحب مجلة النص الجديد آنذاك تقف إلى جانب دور شاكر الشيخ وآخرين ممن اهتموا بالواقعية والانفتاح على الاشتراكيين وتمثيل الصراعات في البنى الاجتماعية ورفع صوت أدب المقاومة وقضايا النضال.

في حين كان عبدالكريم العودة وأحمد الصالح (مسافر) وعبدالله الصيخان ومحمد جبر الحربي وكذلك سعد الحميدين من بعدهم ينفتحون على الجمالية والقيم الفنية خارج دائرة المضمون والظرف التاريخي.

وفي المنطقة الغربية والجنوبية يبرز شعراء أمثال محمد الثبيتي وأحمد عائل فقيهي وعبدالله باهيثم ومحمد زايد الألمعي ، في حين

توغل مدرسة الحداثة في الحجاز ممثلة في محمد الثبيتي بالدرجة الأولى في الجمالية والرمزية البعيدة واللغة الشعرية المكثفة، ولهذا فإن انتقال الثبيتي من (عاشقة الزمن الوردي) ديوانه الأول إلى منتج مختلف كثيراً في ديوانه الثاني (تهجيت حلما تهجيت وهماً) كان بمثابة نقله نوعية في التفكير الشعري آنذاك 1404هـ وهذا المستوى العميق ظهر جليا بعد ذلك في (التضاريس) التي كانت إعلاناً لمرحلة شعرية جديدة لم يعد بعدها يصح لأحد أن يتحدث عن التجديد أو الحداثة في السعودية دون أن يمر بتضاريس الثبيتي ويتوقف عند هذا المنجز المدهش على مستوى الوطن العربي.

وكان حضور المرأة ملحوظاً في تلك المرحلة متمثلاً في الشاعرات خديجة العمري، وفوزية أبو خالد وثريا العريض وغيداء المنفي، وهو حضور كان يدعمه ما أتيح من هامش لحضور مناسبات خارجية أو بعض أبواب الأندية التي ولج منها صوت المرأة شعرياً بل وسرديا على نحو ما كان في نادي جدة الأدبي الذي احتفى بمشاركة المرأة في نشاطه وأذكر أمسية شاركت فيها الكاتبة رجاء عالم، وقرأت قصة (ألف ضفيرة وقهرمانه) والتي علق عليها الأديب عزيز ضياء بأنه لم يفهم شيئاً ، فردت الكاتبة بأنه لا يهمني إن لم يفهمني أحد، وكان هذا الرد ميدانا لتعليقات صحفية عديدة يومذاك .

كما كان هناك مشاركات لكاتبات مثل رقية الشبيب وشريفة الشملان ، وكما أشرنا إلى الأمسية القصصية لرجاء عالم في نادي جدة فإن أمسيات شعرية نسائية كانت في هذا النادي ولها تاريخ مشهور منها الأمسية التي شاركت فيها الشاعرتان فوزية أبو خالد

وثريا العريض، وفيها كان للمطاوعه موقف دونته الكتابات التي تناولت تلك المناسبة.

وهذا الموقف استمر طويلاً بعد ذلك في مواجهة الأنشطة النسائية، حتى إنني عندما توليت رئاسة نادي الطائف الأدبي وأنشأنا القاعة النسائية كتجربة أولى في الأندية الأدبية واجهنا مواقف اجتماعية معارضة كثيراً وقد كتبت الصحف عن مواقف لمتشددين دخلوا النادي مرات عديدة وحاولوا وقف نشاطه واعترضوا على مشاركة المرأة فيه ، ومثل ذلك وجدت في أنشطة سوق عكاظ في مرات متعددة وهي مسجلة ومصورة ومتداولة ولكننا نجحنا والحمد لله في ترسيخ ثقافة مشاركة المرأة في الفعاليات الأدبية.

وكانت السمة الغالبة والتي كانت للدكتور سعيد السريحي، دور بارز فيها هو أن الأمسيات يشترك فيها مبدعان وناقد، وغالباً ماتضم شاعرين من الشباب وناقداً، وهذا الناقد هو سعيد السريحي، في أحايين كثيرة ، في نادي جدة الأدبي، وفي جيزان، وفي أبها، وفي نادي التعاون الرياضي في تبوك، وفي النادي الرياضي في فرسان، وفي جمعية الثقافة والفنون في عنيزة بالقصيم، وفي الأحساء وفي الدمام وفي الطائف وفي كل تلك المنابر كانت لسعيد السريحي الناقد صولات وجولات فهو عراب الحركة وحامل اللواء، وهو القريب من الشعراء الجدد، صديق الصعاليك، وهو الاسم الذي أطلقته عليه الصحافة بعد أمسية عبدالله الصيخان وعبدالكريم العودة في القصيم عندما كتبت بعض الصحف عن (ليل الصعاليك في القصيم).

وثمة منابر أخرى كان فيها نقاد آخرون من بينهم د. سعد البازعي ود. محمد صالح الشنطي، وآخرون كان الاهتمام ينصب

على مسألة تلقى النص الجديد ، والتعرف على مفاتيح النصوص ، ولهذا كان هناك حديث طويل حول الشعر الحر وهل هو منبري أو شعر يقرأ فقط ومثل ذلك قيل في الأمسيات القصصية .

وكذلك كان لسرديات عبدالله باخشوين وعبدالعزيز مشري وحسين علي حسين ومحمد علوان وسعد الدوسري وعبدالعزيز الصقعبي، حضور في الساحة الحداثية، ويكاد يكون عبدالله باخشوين في (الحفلة) أحد أبرز كتاب القصة الذين تعاطوا مع المفهوم الحداثي للكتابة الجديدة ، وقد أديرت حولها قراءات منها ما نهض به سعيد السريحي (في نادي جازان الأدبي) (1406هـ).

وإذا تجاوزنا الشعر والقصة إلى المسرحية فإن مسرحية (صفعة في المرآة) لعبدالعزيز الصقعبي، تعد واحدة من الأعمال التي حظيت باهتمام عراب الحداثة سعيد السريحي، والتي تمت عام (1404هـ) ونشرت بعد ذلك في الكتابة خارج الأقواس ، وتبقى أعمال رجاء عالم حاضرة في هذا المشهد ولعل قراءة الدكتور لطفي عبدالبديع، لأحد أعمالها وهو (الرقص على سن شوكة) يعد أمراً لافتا وقد ضمنه الدكتور لطفي كتابه ميتافيزيقيا اللغة .

وعلى مستوى آخر تظهر مشاركات السريحي في الندوات النقدية ومنها التي الندوة ذكرها الدكتور محمد الشنطي، في كتابه النقد الأدبي في السعودية، والتي أقيمت في كلية المعلمين بالطائف وشارك فيها كل من السريحي والدكتور عبدالواحد علام وجريدي المنصوري وعثمان الصيني، وكانت بعنوان: (النقد بين الإجراء والإبداع) حيث تعاطت مع الحركة النقدية للنص الجديد في تلك المرحلة حتى عام

1407هـ وكنت حينها أحضر لدرجة الدكتوراه مع أستاذي وأستاذ السريحي آنذاك د/ لطفي عبدالبديع .

ومثلما كانت صحيفة الندوة منبراً مضاداً ومواجها للحداثة كان نادي مكة كذلك، تقام فيه الأمسيات التقليدية ويمنع دعوة الحداثيين من الشعراء والنقاد لمنبره، ويعلن موقفه منهم على رؤوس الأشهاد، وكان رئيس نادي مكة هو نفسه مدير جامعة أم القرى التي تبنت الموقف المتشدد من الحداثة والتجديد الفكري وإن كان يحاول أن يقف على الحياد في المسائل الثقافية العامة وأذكر حينما عبرت لهم عن وجهة نظري في أسلوبهم في دعوة المثقفين للنادي وجهوا لي دعوة وطلبوا فيها أن يكون الموضوع عن (الرومانسية في الشعر) وليلة المحاضرة كان يتقدم الحضور فضيلة الشيخ صالح بن حميد إمام الحرم وجمع من المشايخ الذين أخذتهم في حديث عن تاريخ الرومانسية ونشأتها في الآداب الأوربية، ولم يعجبهم هذا إذ قام بالتعليق عدد من الحضور طالبين مني أن أوضح موقفي من الحداثة وكان يأتي النادي مجموعة مهمتهم التعليق على المحاضرات دائماً أمثال مصطفى عبدالواحد وعبدالرحمن حبنكه الميداني وصالح بدوي ومحمود زيني وآخرون.

في حين كان نادي جدة الأدبي الثقافي في فترة عبدالفتاح أبو مدين ينفتح على التجديد ويدعو الأسماء الفاعلة في حركة الحداثة رغم كل الاعتراضات والمواقف الساخنة وكان منبر نادي جدة منبراً صعباً لا يصعد إليه كل أحد ، وكان في كل أحد تقام فعالية يدوي صدى النقاش والحوار فيها ولا زلت أذكر ما أثير حول محاضرتي فيه عن (الكائنات الشعرية).

في شهر شعبان من عام 1404هـ وفي ليلة مناقشة رسالتي للماجستير وبعد انتهاء المناقشة اجتمع عدد من الأساتذة زملائي وطلاب الدراسات العليا على هامش حفل عشاء أقامه لي بعض الأصدقاء زملائي في الفضاء الرحب بعرفات ، وهناك تحلق الجميع يتحاورون حول قضايا الأدب، وكان الدكتور ناصر الرشيد أحد المناقشين للرسالة، أحد الحضور الذي يضم الشاعر محمد الثبيتي وصديق شعره سعيد السريحي، قال الرشيد نريد أن نسمع منك يا محمد ، فألقى الثبيتي بعض قصائد من شعره منها تغريبه القوافل والمطر، وقصائد أخرى، وتوقف القوم عند (الزنجية الشقراء)، ودار جدل طويل بين الدكتور الرشيد والسريحي حاول فيه الأخير الاستشهاد ببعض ما جاء في رسالته عن أبي تمام وبخاصة ما دار حول قول أبي تمام:

لا تسقني ماء الملام فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي

ومسألة الغموض في الشطر الأول من البيت وأنه لا يختلف عن قول الثبيتي في موضع آخر (نافرة كعروق الزجاجة) وشارك في هذا النقاش آخرون من أمثال مصطفى عبدالواحد ومحمود عبد ربه فياض وعياد الثبيتي ومحمد مريسي.

ومنذ تلك اللحظة أصبحت (الزنجية الشقراء)، مثلما أصبحت بعد ذلك (بيضاء كالقار) و(عروق الزجاجة) موضوعاً لأحاديث النقاد ودارسي الأدب ومجال تندر للمناهضين للحداثة والتجديد بدرجة لا يعدلها في التهكم والضحك عندهم إلا ما حصل من تحليل للغذامي بعد ذلك لقصيدة (فاطمة) للصيخان حيث نشرت القصيدة في جريدة الرياض وأضاف تحتها فنيُّ المطبعة

كلمة (انتهت) فجاء الغذامي وحلل القصيدة التي من الشعر الحر ابتداء من آخرها حيث كلمة (انتهت) فجعلها مفتاحاً للمعنى وربطها بالسياقات الشعرية، وما هي من القصيدة، فكتب محمد رضا نصر الله مقالته الشهيرة (الغذامي وصفّيف الرياض)، ومع ما يقال حول الدرس السيميائي كمخرج للمسألة فإن قضية (انتهت) كانت من القضايا التي يعتبرها مناهضو الحداثة من فضائح النقاد الجدد، وشرقوا بها وغربوا في الرد على الغذامي ومن معه.

ومهما يكن فإن الصورة التي رسمها الغذامي في كتابه حكاية الحداثة للسريحي هي صورة لا يمكن قبولها، ولنا أن ننظر إلى هذه المشاهد التي ورد فيها السريحي في كتاب حكاية الحداثة للغذامي:

المشهد الأول: كنا مجتمعين في مكتب رئيس قسم اللغة العربية في جامعة الملك عبدالعزيز في جدة، وكان ذلك مع بداية العام الدراسي (1404هـ) - (1985م) حينما دخل علينا شاب لم نكن نجهله، ولكن معرفتنا به خفيفة، ولقد اشتهر بيننا بحيائه الجم، وشدة أدبه في التعامل، حتى إنه كان يسلم علينا بانحناءة من الرأس مع شد يديه الاثنتين معا من شدة الأدب والسكينة، وأنا أراه هذه اللحظة لأول مرة بعد عودتي من تفرغي العلمي في أمريكا، وكنت على معرفة خفيفة به قبل سفري، وقد كان يتردد على قسم اللغة العربية حينما كنت رئيساً للقسم للتشاور في أمر رسالته للماجستير التي كان يعدها في جامعة أم القرى عن أبي تمام، وكان يزورنا في النادي الأدبي بعض زيارات وحينما أقام النادي حفلة لتوديعي لسفري إلى أمريكا في تفرغ علمي عام (1983م)، فاجأنا هذا الشاب بأن ألقى قصيدة في توديعي. (حكاية الحداثة ص 180).

المشهد الثاني: يقول «عند زيارة للسريحي في قسم اللغة العربية بالجامعة (سلم الشاب بحفاوته المعتادة وحيائه الشديد الذي نعرفه عنه، ولقد كانت زيارته مفاجئة - وهو سيد المفاجآت، في سيرته معي فيما يبدو - ولعل الزيارة كانت لمجرد السلام، ولم أعرف حتى الآن سبب الزيارة تلك، لأن ما حدث ألهانا عن أي سؤال مجاملة. لقد كنت لحظتها أتحدث مع عدد من الزملاء عن كتابي الذي هو معد للطبع، وكنت أتجنب ذكر العنوان لتوجسات في نفسي لما يمكن أن يحدث لهذا الكتاب ، غير أن النقاش قادني إلى ذكر بعض أطروحات الكتاب، وألمحت لفكرة (التمركز المنطقي)، وكان الكلام في شدته بيني وبين الدكاترة عبدالله المعطاني وعمر الساسي وأحمد النعمي، ولحظتها تدخل السريحي، وبدأ بوابل من الأسئلة بعد أن سمع النقاش، وكان منفعلاً، وهذا ما فاجأني من هذا الشاب الحيي، وقد بدا عليه التوتر أمام فكرة التمركز المنطقي وفكرة كشف هذا التمركز وتفكيكه، وفي غمرة نقاشه المفاجئ وغير المتوقع، راح يطرح أسئلة هي ما كنت بالضبط أخشاها، وبدا وكأنه يدشن المعركة قبل صدور الكتاب، مما جعلني أتوجس خشية التأثير على فسح الكتاب الذي ما زال في مراقبة المطبوعات.

لقد كانت أسئلته مؤدلجة بشكل مخيف لحظتها، ويسأل عن المقدس وذكر أمثلة، وصار يدق نواقيس الخطر والتحذير من النظريات الحديثة التي تزعزع مقدساتنا. وبالغ في الكلام وذكر أشياء لا يمكن تصورها.

«وعندها كان لابد لي من إسكاته». (حكاية الحداثة ص 181).

المشهد الثالث: مما جعلني أذكره بأن له سوابق معي في رفض الأفكار أول حدوثها. (حكاية الحداثة ص 182).

المشهد الرابع: وفي الغد ذهبنا أبو تراب وأبو مدين وأنا، ومن عجائب الصدف ولعبها الماكر معي ومع نفسيتي المتوترة والمتشككة أننا تقابلنا مع السريحي على باب وزارة الإعلام، وقد كان ذاهباً لتقديم برنامج كان يعده للإذاعة، وقت ذاك، وحين رأى جمعنا تقدم إلينا يسلم بوقار وأدب جم، لكنني استوحشت من رؤيته، وقلت في نفسي: برضك ورانا ورانا، الله يستر. ومن حسن الحظ أن علاقته بنا ذلك الوقت لا تسمح بأن يسألنا عن شأننا، وانصرف السريحي للإذاعة بعد أن تعاتب مع حارس البوابة وتكلم معه بشيمة القبيلة لأنه صعب عليه الدخول في مرة سابقة، ولم يكن وقع لغة العشيرة وتعاتب القبائل ليقع في نفسي موقعا حسنا وأنا في ظرف نفسي لا أحسد عليه وقتها». (حكاية الحداثة ص 184).

مع ملاحظة أنه لا وجود للسريحي في كتاب الغذامي بوصفه ناقداً يتعامل مع النصوص أو بوصفه مثقفاً يؤدي دوراً رئيساً فاعلاً في الحركة أو حتى بوصفه أحد الأسماء المهمة ضمن فريق حركة الحداثة في السعودية.

بل إن الذي حدث هو تكريس لصورة السريحي البدوي المنفعل الذي يهجم على دوائر المثقفين، يستوحش بعضهم من رؤيته، ويبدو أحياناً شخصية كاريكاتيرية، بل ربما وجدناه شخصاً غير مرغوب فيه (له سوابق في رفض الأفكار أول حدوثها) وفي أحسن الأحوال يبدو مذيعاً أو شاعراً يمدح من لا يعرف، ويعلن عن نفسه بأسلوب درامي، وهكذا في النهاية ضل الشاعر طريقة إذ لم يكن اليوم معدوداً في قائمة الشعراء المشهورين.

وبالمناسبة هذا الموقف لم يوجه فقط للسريحي وحده، بل جاء الدكتور سعد البازعي ، في كتاب الغذامي حكاية الحداثة بصورة غير مناسبة، فهو كما يقول الغذامي (يضع نفسه في صفوف من يدعي المعرفة) وأنه يقول ما يدعو للرثاء. (حكاية الحداثة ص 37).

ويبدو قرب السريحي من الشعر الجديد، ومواجهته لنصوصة في كثير من كتاباته النقدية التي فتحت الباب للاطلاع على النص الجديد وفنياته، ومناقشته للقضايا المؤرقة التي يتحدث عنها المتلقي للشعر الجديد، ويركز عليها الخصوم ، ولعلي اكتفي هنا بمثالين:

يقول السريحي :

والذي حدث في تاريخ البشرية أن اللغة أخذت مأخذاً إشارياً نفعياً مباشراً بحيث إذا أطلق اللفظ أحال إلى معطى خارجي فينتهي دور اللغة عند تحقق هذا الانتقال فحينما أقول: «أعطني زجاجة من الماء» فإن قيمة هذا التعبير تتلاشى بمجرد أن يتحقق الطلب بل وبمجرد أن يفهم عني السامع ما قلت فالزجاجة هنا لا تتجاوز ذلك الإناء الشفاف الذي نحتفظ بالماء فيه غير أننا إذا ما قرأنا قول الشاعر محمد الثبيتي:

من الشيب حتى هديل الأباريق

تنسكب اللغة الحجرية

بيضاء كالقار

نافرةً كعروق الزجاجة..

فإن الزجاجة عندئذ تكتسب وجوداً جديداً عند الشاعر، ولم يعد بإمكاننا أن نتخيل للزجاجة هذه وجودا خارج الشعر لقد قضى الشاعر على وجودها الخارجي الشفاف الأبله ليبني لها وجوداً شعرياً

خاصاً.. وهذا ما نعيته حينما نقول: إن للأشياء في الشعر وجوداً مستقلاً بذاته فالزجاجة هنا تنبعث من رؤية محددة ترفعها إلى أفق إنساني متوتر توتر هذه العروق النافرة . لقد «تأنسنت» الزجاجة. انتهى كلامه (الكتابة خارج الأقواس).

وهذا نموذج آخر من المعالجة النقدية التي قام بها السريحي للنصوص الشعرية الحداثية، بقول:

إشكالية الشعر الجديد هي إشكالية فهمنا لطبيعة اللغة فيه واستغلاقه علينا محصلة لقصور أدواتنا النقدية عن فض مغاليقه.

لنقف قليلاً أمام هذا الجزء من قصيدة الثبيتي «ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء» ولنقرأ معا قوله:

هبطت زنجية شقراء في ثوب الرعب البديع

حلقت حول المدينة

فصدت شريانها

فامتزج الفجر وطوفان المساء

وابتدا رقص الدماء.

ولنعترف جميعاً بالصدمة التي يفجأنا بها الثبيتي في زنجيته الشقراء صدمة تمضي ببعضنا إلى حدود الرفض دون مهادنة، وربما حق له أن يمثل بكلمة الشاعر:

هـــذا كـــلام له خبئ   معناه ليست لنا عقول

لنحن نتوقع أن تكون الزنجية قبيحة، ولعلنا نتقبل أن تكون مليحة، لتكن حالكة السواد أو حتى سمراء البشرة طويلة أو قصيرة ، عمياء أو حادة البصر غير أنَّ ما لا سبيل لنا إلى قبوله أو تمثله هو

أن تكون شقراء.. فقد علمنا قدامة بن جعفر أن من عيوب المعاني الاستحالة أو التناقض وأكد أنه عيب فاحش غير مخصوص بالمعاني الشعرية بل لاحق بجميع المعاني.

غير أن مقاربة الشعر لها باب آخر غير باب المنطق، باب لايحتكم فيه إلى علاقات الإسناد ومقولات العرض والجوهر.. ونحن قد أغلقنا دون أنفسنا باب الشعر منذ أن ذهبنا إلى أن العلاقة بين الشقراء والزنجية هي علاقة الصفة بالموصوف ولهذا أقمنا «الزنجية» مقام الجوهر وقامت الشقراء مقام العرض وأخذنا نحتكم إلى هذه الكليات التي تقوم في أذهاننا عن ماهية الزنجية ومعنى الشقراء ونطابق بين مصداقية ما يقول الشاعر وما هو قائم في الأذهان عن هذه الأشياء. (الكتابة خارج الأقواس).

وهكذا فإن مشاركة السريحي في حركة الحداثة في الأمسيات والندوات والمحاضرات كانت أصيلة وفاعله وتحليلاته النقدية عميقة وكثيرة ، وعلاقاته الثقافية مشهورة معروفة، ومع ذلك فإن الغذامي في كتابه حكاية الحداثة قد صور نفسه بطلا ، وهمش أدوار شخصيات كانت تقوم بأدوار كبرى، وعلى رأسهم سعيد السريحي الذي يعد بحق أول وأهم شخصية سعودية تبنت هذا الفكر وخدمته ودافعت عنه وضحت من أجله.

نعم لقد ضحى السريحي بموقعه الأكاديمي ، ولكنه لم يخسر موقفه العلمي ، ولم يخسر مستقبله الثقافي، لازلت أذكر وصول د.محمد مصطفى هداره ومناقشته لسعيد السريحي ومنح اللجنة درجة الدكتوراه له، وكنت حينها ثاني اثنين يشرف عليهما الدكتور لطفي عبدالبديع وهما سعيد وأنا ، وبعد المناقشة حيث بدأت تتضح

خيوط جديدة في الموضوع قابلته فحدثني عن إنهاء عقد الدكتور لطفي وذكر لي بعض معاناته حول أمور بدأت تلوح في الأفق قلت إني ذاهب الآن لمدير الجامعة ، قال اذكرني عند ربك.....

وبعدها بأيام طلب مني قسم الأدب أن أراجع قسم الدراسات العليا لمناقشة موضوع تغيير المشرف على الرسالة بعد إنهاء عقد المشرف الأول وكنت قد قضيت معه ثلاث سنوات شارفت معها على الانتهاء من الرسالة ، فتم اختيار مشرف جديد هو الرجل الفاضل الدكتور عبدالله الجربوع وبدأنا كتابة البحث بطريقة جديدة .

ثم دلف سعيد السريحي كذلك إلى تسجيل موضوع جديد، وشغل معها بالصحافة والنقد، وسلك طريقه خارج دوائر العمل الأكاديمي عبر مساحات أوسع ومناخات أكثر حرية وانفتاحاً، في حين بقيت جامعة أم القرى زمناً على ذلك المنهج حتى جاء الدكتور سهيل قاضي فعالج كثيراً من القيود التي كانت تعوق طلاب الدراسات العليا العربية وبخاصة ما يتصل بالسلطة الدينية وتخفيف هيمنتها على أنظمة الرسائل وإجراءات الحصول على الدرجات العلمية وفتح آفاق جديدة للمعرفة والإبداع والفنون.

وهكذا فإن الأندية الأدبية، والجامعات، والصحف، والمشايخ، والنقاد العرب المقيمين بالمملكة، كانت لهم أدوار مختلفة في التعاطي مع حركة الحداثة من زوايا متعددة ومعقدة، وإنه لمن العدل في الكتابة عن هذه المرحلة أن تتوفر دراسات تفصيلية كثيرة ليمكن من خلال ذلك كله النظر إلى القضية من أكثر من شخص ومن أكثر من زاوية ولعلنا نعود إلى هذا الموضوع بشيء من التفصيل في وقت قريب، والله المستعان.

الشهادات الأدبية في السعودية

مقاربة سوسيوأدبية

محمد الصفراني الجهني

المقدمــة:

الموضـوع الـذي تتناوله المقـاربة هـو «الشـهـادات الأدبيـة في السعودية» مقاربة سوسيو أدبية، والمشكل الرئيس الذي دفعنا لاختيار هذا الموضوع يتمثل في أن الشهادات الأدبية تمثل شكلا كتابيا أدبيا سرديا وخطابا ذا حمولات سوسيو أدبية، وقد احتضنت السعودية في عقد الثمانينيات الميلادية المنصرم حراكا أدبيا فاعلا، وقد مثلت الشهادات الأدبية التي كتبتها بعض الأقلام الفاعلة في صناعة المشهد الأدبي في السعودية تصويرا أدبيا وثائقيا للحركة الأدبية في السعودية في عقد الثمانينيات الميلادية، لاسيما أن تلكم الشهادات الأدبية كتبها شهودها بعد تجاوزهم عقد الثمانينيات بمدة زمنية طويلة إلى حد ما؛ (نفترضُ) أنها مكنتهم من استرجاع تمفصلات المرحلة وملابساتها، والشهادة عليها بعد تجاوزها وتأملها فكريا ووجدانيا، وقد هـدأ أوارهـا، وظهر نضارها وعوارها، وبالرغم من الأهمية الإبداعية والقيمة التاريخية للشهادات الأدبية إلا أنها لم تنل حظها من الاعتراف بها بوصفها شكلا كتابيا أدبيا سرديا ومتنا إبداعيا حافزا للنقد.

وقد تبلور لدينا الإشكال المعرفي السابق في سؤالين معرفيين مركزيين هما: ما علاقة ازدهار جنسي الشعر والقصة القصيرة

بالإطار الاجتماعي الحاضن لهما في عقد الثمانينيات الميلادية في ظل غياب جنس الرواية في الشهادات الأدبية السعودية؟ وكيف تمثلت علاقة تيار الحداثة بالتيار التقليدي اجتماعيا في عقد الثمانينيات في الشهادات الأدبية السعودية؟ وفي مسعى الإجابة عن السؤالين، سنعمد إلى عينة دالة من الشهادات الأدبية للمنتمين إلى الحركة الأدبية في السعودية في عقد الثمانينيات الميلادية تحديدا، وسنحاول مقاربتها مقاربة سوسيو أدبية عبر محورين رئيسين من محاور النقد السوسيو أدبي هما: العمل الأدبي، والجمهور، موظفين أدوات الاستقراء والاستنباط والربط التحليل والمقارنة.

إن أهمية هذه المقاربة تكمن في تسليطها الضوء على فن الشهادات الأدبية بوصفها شكلا كتابيا أدبيا سرديا ظل إلى هذه اللحظة خارج دائرة الاهتمام النقدي؛ في حين أنه مصدر مهم لوقائع أدبية واجتماعية على صعيد الذات المبدعة الشاهدة والمشهود عليها والأدب والثقافة والمجتمع، والأهداف الرئيسة التي تروم مقاربتنا بلوغها تتمثل في محاولة الإجابة على سؤاليها المعرفيين المركزيين من نصوص وواقع ووقائع الشهادات الأدبية السعودية.

مدخل:

نقارب في هذه الدراسة بعض الشهادات الأدبية في السعودية بنوعيها الذاتية والغيرية مقاربة سوسيو أدبية تنظر إلى الأدب بوصفه ظاهرة اجتماعية. وقد حدد ميمي الأسس المنهجية التي ينهض عليها علم الاجتماع الأدبي ومن بينها «النظر إلى الوقائع الأدبية بحسبانها وقائع اجتماعية، وحدد الواقعة بأنها كل معطى من معطيات

التجربة»[1] وليس أظهر من جنسي الشعر والقصة القصيرة وثنائية الحداثة والتقليد موضوعات أدبية تتصل بعمق المجتمع السعودي وتمثل علاقاته وتشكل معطيات التجربة الأدبية في عقد الثمانينيات الميلادية في السعودية، «وقد ذهب ميمي إلى أنه يمكن تحديد مجالات البحوث في علم الاجتماع الأدبي بالاعتماد على صيغة ثلاثية هي: المؤلف، والعمل، والجمهور»[2] وحدد لكل صيغة مجموعة محاور سنكتفي منها بما نرى أنه وثيق الصلة بمتن الشهادات الأدبية التي نقاربها؛ أي العمل الأدبي والجمهور وسنحاول من خلالهما الكشف عن العوامل السوسيولوجية التي أنتجتهما وعلاقاتهما ببعضهما. ويحسن بنا قبل الشروع في المقاربة تحديد مفهوم الشهادة الأدبية.

1 - مفهوم الشهادة الأدبية:

سنقترح مفهوما عاما للشهادة الأدبية كما تبدت لنا في المدونة الشهادة الأدبية العربية عموما على النحو التالي:

الشهادة الأدبية هي: سرد نثري تذكري قصير صادق مُدْرَك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة يشهد به شخص واقعي لإثبات حقائق أو رد دعاوى تتعلق بالمسار الأدبي (لشخص أديب، أو موضوع أدبي، أو قضية أدبية)، منتقيا من مراحل الحياة الماضية أبرز الوقائع والمعلومات، والتجارب والذكريات، التي شكلت التجربة الأدبية وسلكتها في مسارها ومستواها الأدبي الراهن مستدلا بها على ما يريد أن يشهد به في زمن الشهادة، مستدعيا ما أمكن من البيانات والوثائق والأسانيد ما يؤكد صدق شهادته، وموظفا من فنيات السرد ما ينقل النص الشهادي من حيز التقريرية إلى آفاق الأدبية.

إن الشهادة الأدبية بهذا المفهوم تعد شكلا كتابيا أدبيا مستحدثا في الأدب العربي الحديث، وإذا دققنا النظر في المدونة الإبداعية للشهادات الأدبية في الأدب العربي الحديث في ضوء المفهوم العام الذي اقترحناه للشهادة الأدبية نجد قسمين من الشهادات الأدبية القسم الأول: شهادة أدباء على أدباء آخرين، والقسم الآخر: شهادة أدباء على أنفسهم، والمدونة الأدبية في نظرتها إلى الشهادات الأدبية لا تفرق بين القسمين في التسمية، فهي تطلق عليهما اسما واحدا هو: (الشهادات الأدبية)؛ ولذا سنقسم الشهادة الأدبية قسمين بناء على فكرة الوجهة الملفوظية، وإذا فحصنا المفهوم العام الذي اقترحناه للشهادة الأدبية في ضوء فكرة الوجهة الملفوظية، فسيتفرع معنا مفهوم الشهادة الأدبية إلى فرعين رئيسين يمثل كل منهما قسما من قسمي الشهادة الأدبية؛ وسنطلق على شهادة الأديب على نفسه مصطلح: الشهادة الأدبية الذاتية، ونطلق على شهادة الأديب على غيره من الأدباء مصطلح: الشهادة الأدبية الغيرية؛ أي أننا لن نستبدل بمصطلح الشهادة مصطلحا آخر نفرق به بين القسمين، بل سنطلق اسم الشهادة على القسمين ونفرق بينهما بوصف لاحق يتمثل في صفتي: الذاتية والغيرية، ومستندنا في إطلاق مصطلح الشهادة على قسمي الشهادة الأدبية الذاتية والغيرية أن الملفوظ الشهادي والملفوظ الاعترافي في حقلي القانون والأدب يتماثلان في الماهية إلى حد كبير فكل منهما إقرار بجملة من المعلومات، لكن المعلومات في أحدهما على النفس وفي الآخر على الغير، ولذلك سمي الملفوظ الاعترافي في كثير من الآيات القرآنية شهادة على النفس، كقوله تعالى: ﴿**يوم تشهد عليهم أسنتهم وأيديهم**﴾(3) وقوله تعالى: ﴿**قالوا شهدنا على أنفسنا**﴾(5)، وبناء عليه نقسم الشهادة الأدبية القسمين التاليين:

الشهادة الأدبية الذاتية هي: سرد نثري تذكري قصير صادق مُدْرَك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة يشهد به شخص واقعي على ذاته لإثبات حقائق أو رد دعاوى تتعلق بمسار حياته الذاتية الأدبية والعلمية والفكرية، منتقيا من مراحل حياته الماضية أبرز الوقائع والمعلومات، والتجارب والذكريات، التي شكلت تجربته الأدبية وسلكتها في مسارها ومستواها الأدبي الراهن مستدلا بها على مايريد أن يشهد به في زمن الشهادة، مستدعيا ما أمكن من البيانات والوثائق والأسانيد ما يؤكد صدق شهادته، وموظفا من فنيات السرد ما ينقل النص الشهادي من حيز التقريرية إلى آفاق الأدبية[5].

الشهادة الأدبية الغيرية هي: سرد نثري تذكري قصير صادق مُدْرَك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة يشهد به شخص واقعي على غيره لإثبات حقائق أو رد دعاوى تتعلق بمسار حياة غيره الأدبية والعلمية والفكرية، منتقيا من مراحل حياته الماضية أبرز الوقائع والمعلومات، والتجارب والذكريات، التي شكلت تجربته الأدبية وسلكتها في مسارها ومستواها الأدبي الراهن مستدلا بها على ما يريد أن يشهد به في زمن الشهادة، مستدعيا ما أمكن من البيانات والوثائق والأسانيد ما يؤكد صدق شهادته، وموظفا من فنيات السرد ما ينقل النص الشهادي من حيز التقريرية إلى آفاق الأدبية.

2 - العمل الأدبي:

يقصد بالعمل الأدبي الأجناس الأدبية التي تتصدر المشهد الأدبي والساحة الأدبية في حقبة زمنية معينة، والأساليب الفنية المتبعة في كل منها، وفي عقد الثمانينيات الميلادية في السعودية تصدر المشهد

الأدبي جنسان أدبيان هما الشعر والقصة القصيرة، ولهذا التصدر بواعثه السوسيولوجية التي تعنى السوسيولوجيا الأدبية بكشف الأطر السوسيولوجية الباعثة لها وأساليبها الفنية.

1-2 - الأجناس الأدبية:

في مقاربة الأجناس الأدبية من منظور سوسيو أدبي «ينبغي كشف طبيعة العلاقة التي تربط بين الأطر الاجتماعية المختلفة والأشكال الجمالية المختلفة»(6)، والمدقق في الأجناس الأدبية التي نمت وهيمنت على الساحة الأدبية في عقد الثمانينيات الميلادية في السعودية لا يكاد يظفر بجنس أدبي له القدح المعلى مثل الجنس الشعري، وإذا بحثنا عن العلاقة التي تربط الإطار الاجتماعي بالشكل الشعري في تلكم المرحلة فسنجد أن الشعر في معظم حالاته فن ذاتي بامتياز على عكس الفن الروائي المتماهي مع الحياة الاجتماعية والمجسد لصراعاتها وحراكها المتنوع، ولعلنا نعيد ازدهار الشعر وهيمنته على الساحة الأدبية في تلكم المرحلة إلى الإطار الاجتماعي الذي يكتنفه والمتمثل في قرب المجتمع من التكوين القروي القبلي القائم على هيمنة الذات الفردية والقبلية على أساس أن القرية بيت القبيلة، والقبيلة تمثل الصورة الجمعية للذات المفردة على المستوى الاجتماعي العام في القرية، مما شجع نمو الشعر وهيمنته على الساحة الأدبية في تلك المرحلة، وهذا ما يشهد به الشاعر علي الدميني في شهادته الموسومة (لست وصيا على أحد) حيث يقول «في القرى الجنوبية المعزولة آنذاك ... يأخذ الشعر الشعبي موقعه الجوهري في منظومة الإرث الثقافي، فيختص المبدعون بقول الشعر ويختص الجمهور بحفظه وإشاعته...

اشتعلت المخيلة في حقل يستمد شعريته من جناس القافية التي تتيحها اللهجة الشعبية خارج شبكات النحو والصرف، وكان مخيال الشاعر الشعبي الذي يتوسط دائرة (العرضة) منشدا على البديهة قصائده ومطولاته يفتنني ويعدني بأمجاد قريبة وضخمة»[7] فالقرية تحفل بجنس الشعر من بين الأجناس الأدبية الأخرى مما عزز حضوره وهيمنته على الساحة الأدبية في عقد الثمانينيات الميلادية في السعودية نظرا لقرب تلك المرحلة زمنيا من آفاق القرى على الصعيد الاجتماعي، وتشهد الشاعرة فوزية أبو خالد في شهادتها الأدبية الغيرية على علي الدميني الموسومة (على الدميني الشاعر والمناضل) بما شهد به علي الدميني في شهادته الأدبية على ذاته حيث تقول «فما كان من علي الدميني وكوكبة من شباب المنطقة الشرقية الطالعين من معاقل أرض النفط بأسئلتها الجديدة وبخلفيتها الزراعية وما تبقى من حرفة الغوص، والقادمين إليها من أفول المراعي وغروب البساتين إلا أن أقدموا على محاولة شق الغبار وفتح النوافذ على العالم، فتجرّؤوا عبر مطبوعة ثقافية لملحق جريدة اليوم سموها «المربد» تيمما بدلالات المربد الوجدانية والتاريخية على اجتراح الخروج على المعروف من صيغ الإبداع التقليدي ودق بوابات المستقبل لكتابة أشكال ومضامين جديدة من الإبداع الأدبي والشعري... ومن المستحيل الكتابة عن علي الدميني دون الكتابة عن جبهة طليعية عريضة من شباب مختلف الشرائح الاجتماعية ومختلف مناطقها ومشاربها»[8] وفي شهادة فوزية أبوخالد ما يؤكد قرب عهد المجتمع بشكل عام، وعلي الدميني وصناع المشهد الأدبي في الثمانينيات الميلادية -وجميعهم من أفراد المجتمع- من المشاهد الأولية للحياة

القروية القائمة على الرعي والزراعة والغوص بحسب طبيعة المناطق الجغرافية التي ينتمون إليها، ومن المجتمع والجيل نفسه الشاعر عبد الله الصيخان الذي يصور تبوك في شهادته الموسومة (شهادة عبد الله الصيخان الشعرية) فيقول «ففي حين لم تكن تصل إلى تبوك سوى جريدة محلية واحدة كانت شاحنات الخضار تجلب كل أسبوع ما لذ وطاب من الصحف»[9] فجيل الثمانينيات منتم إلى ذاكرة سوسيولوجية قروية تحتفي بالشعر أكثر من أي جنس أدبي آخر.

ويلي جنس الشعر في الحضور والهيمنة على الساحة الأدبية في الثمانينيات الميلادية في السعودية فن القصة القصيرة، لكن حضورها وهيمنتها كانت في نطاق أضيق من حضور وهيمنة الشعر، ويعود نمو جنس القصة القصيرة المحدود في تلك المرحلة إلى السببين الاجتماعي والفني نفسيهما المؤديين إلى ازدهار الشعر في المرحلة نفسها، حيث تهيمن الخلفية القروية على ذاكرة معظم قصاص عقد الثمانينيات الميلادية ويؤكد ذلك شهادة القاص -والروائي لاحقا- عبده خال الذي يشهد بتكوينه القروي في شهادته الأدبية على ذاته الموسومة (الولادة السرية) حيث يقول «إن أبعد ما تصل إليه ذاكرة اللذة: طفل معلق على جذع أمه في الحقول وهي تحرث الأرض، وإذا نزل جلس ليستمع إلى حكاية (يا شمس) و(نوب) و(علي بن الجارية) وسلسلة طويلة من الأساطير التي تبحر بداخلها وتبحر بداخلك، فيتحول الكون إلى أسطورة يشكلها ذلك العقل الجمعي البدائي الذي يجد في الأسطورة حلا لكل معضلات الوجود وتغدو الخرافة صانعة لكل حياتك»[10] ويضيف عبده خال شاهدا على ذاته

فيقول «من هذا الجو المشحون بالحكاية والدهشة جئت، من عالم سكنته الجن والعصافير والمواويل الشجية ... ومن سجلات المهمشين في القرى النائية نهضت وتسللت»[11] فخلفية التكوين القروي حاضرة في وجدان عبده خال بحكاياتها وقصصها القصيرة التي صنعت منه كاتبا للقصة القصيرة في بدايات مشواره الإبداعي قبل أن يتحول إلى كتابة الرواية بتحوله وتحول المجتمع في السعودية بشكل عام إلى حياة المدن العصرية بما تحفل به من صراعات وتعقيدات، فكان جنس القصة القصيرة أول ما مارسه عبده خال كتابيا منسجما مع الإطار الاجتماعي القروي الذي شكل مشهده الأولي.

وفي السياق نفسه يشهد القاص - والروائي لاحقا - أحمد الدويحي على ذاته في شهادته الأدبية الموسومة (شهادة أحمد الدويحي) حيث يقول «نسجت من محطات فضائي التراكمي تفاصيل تجربتي السردية، وقد وعيت بهذا الفضاء في قرية نائية تقع على رؤوس هذه الجبال كابن أكبر لوالدين ينتميان إلى أسرة المحراث، ورعي الأغنام، ومتعة الغناء... وانتقلت للحياة في بداية الثمانينيات الهجرية من القرن الماضي للرياض، وكانت الرياض في حينها قرية كبيرة»[12] فالدويحي يرسم شكل الإطار الاجتماعي الذي ينتمي إليه وهو القرية القابعة في أعالي الجبال الجنوبية، وإذا كانت الرياض العاصمة في ذلك العهد قرية كبيرة فلنا أن نتصور حال القرية الصغيرة التي شخص منها الدويحي وشكلت وجدانه الأدبي، وقد كان الجنس الأدبي الذي ارتبط عند الدويحي بإطاره الاجتماعي يتمثل في جنس القصة القصيرة التي تتناسب وطبيعة المجتمع القروي من حيث القصر وسهولة الحفظ والرواية.

ويؤكد ضعف حضور جنس القصة القصيرة وشبه غياب الجنس الروائي عن الساحة الأدبية في الثمانينيات الميلادية في حضرة هيمنة جنس الشعر ما شهد به القاص - والروائي لاحقا - عبدالعزيز الصقعبي في شهادته الأدبية على ذاته الموسومة (هذه كلماتي هذا أنا.. شهادة عن السرد القصصي) حيث يقول «وفي الثمانينيات ولجت عالما مبهرا... فكانت رواية (رائحة الفحم) تجربة مختلفة عن سياق ما هو متعارف عليه،... صدقوني كانت تجربة جميلة ومحفزة، وربما لو صدرت ليس في عام 1988م بل بعد ذلك بسنوات وبالذات عندما بدأ زمن الرواية لكان لها حظ أكبر، عموما انتظرت عشرين سنة لأصدر روايتي الثانية (حالة كذب) ولكن قبل ذلك كانت لي ثلاث إصدارات قصصية»[13] فعبدالعزيز يؤكد في شهادته أن عقد الثمانينيات لم يحفل بالرواية بالرغم من وجودها مما جعله يبدي أسفه على إصدار روايته (رائحة الفحم) في نهاية عقد الثمانينيات وأنه لو أجل إصدارها إلى وقت تحول اهتمام الساحة الأدبية نحو الرواية للاقت روايته ما تستحقه من الحفاوة النقدية، وإذا كانت رواية عبد العزيز الصقعبي قد صدرت في نهاية العقد وقوبلت بالتجاهل وعدم الاهتمام النقدي فلنا أن نتصور حال الروايات عموما التي صدرت قبلها في أوائل أو أواسط العقد، ويمضي عبد العزيز الصقعبي في شهادته ليشهد بإجهاضه مشاريع روائية متعددة نظرا لضعف الاهتمام بالرواية فقام بتحويل مشاريعه الروائية إلى قصص قصيرة تماشيا مع السياق الأدبي لعقد الثمانينيات الميلادية الذي يحتفي بالقصة القصيرة ولا يحفل بالرواية وفي ذلك يقول«وصدر في مطلع الألفية الجديدة مجموعة قصصية بعنوان

(أنت النار وأنا الفراشة) هذه المجموعة تمتاز بنصوصها الطويلة، ولا أخفي سرا أن بعض النصوص كانت مشروعات لأعمال روائية، أجهضتها عندما كان الزمن لا يهتم بالرواية، فقط القصة القصيرة هي المقروءة والمتداولة في مرحلة الثمانينيات، بالطبع هنا في المملكة»[14] وصيغة لا أخفي سرا، تقوم مقام جملة: وأعترف، ويشمل الاعتراف بإجهاض مشاريعه الروائية الاعتراف بأن الرواية لم تكن من ضمن الأجناس الأدبية الرائجة في المشهد والساحة الأدبية في عقد الثمانينيات الميلادية، وأن القصة القصيرة هي الفن السردي الذي كان يتمتع بالحفاوة والحضور المحدودين في تلك المرحلة. ولعل أصدق وأوجع تعبير عن الإطار الاجتماعي القروي لمعظم قصاص عقد الثمانينيات الميلادية ما استهل به القاص - والروائي لاحقا - عبدالحفيظ الشمري شهادته الأدبية على ذاته الموسومة (أطراف من سيرة القصة والرواية) حيث استهلها بقوله «محدثكم عبد الحفيظ عبدالله الشمري من أبناء الريف الشمالي في المملكة العربية السعودية، نزحت إلى العاصمة الرياض منذ ثلاثة عقود، أبي يرحمه الله مزارع قروي، وأمي من البادية... لم أكن يوما عاديا في حياتي وإنما أقل من العادي نظرا لحزني وكثرة بكائي وآلام الكلى وفقر الدم وضعف الغذاء، شأني شأن أي طفل في قرية بائسة»[15] ولا أتوقع أن إطارا اجتماعيا قرويا مثل الذي استشهدنا بنماذج منه أعلاه بقادر على أن يتجاوز جنسي الشعر والقصة القصيرة إلى فضاء أرحب مثل الرواية إلا بعد التحولات الاجتماعية والاقتصادية وغيرها في المجالات كافة التي نتج عنها تكون المدن والمجتمعات الحديثة التي تعد الرواية نتاجها الطبيعي.

وعود على بدء، لم تعترض جملة (والروائي لاحقا) في المتن أعلاه للاعتراض وحسب، بل لتجسيد تحولات شخوص المبدعين من جنس القصة القصيرة إلى جنس الرواية بعد أن تجاوزوا مرحلة سيطرة الإطار الاجتماعي الذي انطلقوا منه متمثلا في الخلفية القروية الحاضرة في تفكيرهم ووجدانهم، تلك الخلفية التي لم تستطع إفراز جنس الرواية ابنة المجتمع والمدينة إلا بعد أن تحول المجتمع السعودي بشكل شبه عام إلى أفق حضاري تشكلت فيه سمات المدن العصرية وسمات مجتمعاتها في صورة جديدة باعدت بين المنطلقات والخلفيات القروية، والحاضر متمثلا في الإطار الاجتماعي المدني الجديد، وما كان من كتاب القصة إلا أن تحولوا في سياق التحول الاجتماعي الجديد فانساقوا – أو معظمهم – من كتابة القصة القصيرة إلى كتابة الرواية، ويؤكد هذا التحول والانسياق القاص محمد علي قدس في شهادته الأدبية على ذاته الموسومة (في البدء كان للتجليات قصة) حيث يشهد بقوله: «في الأدب السعودي كانت البداية لتجليات النص القصصي المختلف مع ظهور تيار الحداثة، ولا أستغرب حين يقال: إن معاصري تيار ما بعد الحداثة يروجون لموت القصة القصيرة لأنه يعني ولادة جديدة ومرحلة جديدة مختلفة للسرد»[16] وما الولادة الجديدة إلا التحول الاجتماعي الذي نتج عن بروز مفهوم المدينة العصرية في السعودية نظريا وواقعيا مما نتج عنه مرحلة جديدة مختلفة للسرد تمثلت في النقلة من القصة القصيرة إلى الرواية، ولذلك نجد محمد قدس يؤكد التحول إلى الرواية في نهاية شهادته فيشهد بقوله: «كانت القصة القصيرة في الثمانينيات الميلادية تعيش أزهى عصورها، جيل القصة الذين كانوا رواد هذه المرحلة، انصرف

بعضهم متقاعدا عن كتابة نصوص جديدة، وتكاسل البعض أو ابتعد لانحسار الضوء عنهم، وانساق الغالبية نحو الرواية، وسرقتهم أضواء بريقها، وعزاؤنا أنهم يسجلون نجاحهم في سرد آخر»[17] فالانصراف عن القصة القصيرة أو التقاعد عنها ناتج عن تحول الإطار الاجتماعي من الخلفية القروية إلى الواقعية والوقائعية المدنية الحديثة التي أعادت صياغة فكر ووجدان كتاب فن القصة القصيرة من جيل الثمانينيات الميلادية فانساق غالبيتهم نحو النجاح في جنس سردي آخر متمثلا في فن الرواية التي سحبت الأقلام والأضواء من القصة القصيرة إلى عالمها الجديد، أمثال عبده خال وليلى الأحيدب وأحمد الدويحي وفهد العتيق وغيرهم، بل إن بعض شعراء جيل الثمانينيات الميلادية كتبوا الرواية في زمن لاحق أمثال الشاعر علي الدميني الذي كتب رواية (الغيمة الرصاصية).

2-3 - **الأساليب:**

يظهر المتن الشهادي الأدبي هيمنة فني الشعر والقصة القصيرة بوصفهما جنسين أدبيين برزا وازدهرا في عقد الثمانينيات الميلادية في السعودية، وقد سلطت الشهادات الأدبية لبعض الشعراء والقصاص الضوء على الأساليب الفنية الخاصة لكلا الجنسين.

ففي فن الشعر يحدد الشاعر حسن السبع في شهادته الأدبية على ذاته الموسومة (أنا والشعر: تجربة حسن السبع الشعرية) أسلوبه الشعري حيث يقول «أبحث وبشكل دائم عن مدارا ت تعبيرية جديدة، عن لغة بكر ومضامين أخرى، أحاول ما استطعت أن أتناسى النصوص التي كتبتها، وأن أخرج من مدار جاذبيتها أثناء كتابة

نص جديد»[18] فالأسلوب الشعري لدى السبع يتسم بالبحث الدائم عن مدارات تعبيرية جديدة تتخلق جدتها من جدة اللغة والمضمون. وتأخذ قضية الأشكال الشعرية عند الشاعر صالح الزهراني صبغة الالتزام الأدبي التي يوضحها في شهادته الأدبية على ذاته الموسومة (شهادات صالح الزهراني الشعرية) حيث يقول «ليس لي موقف حدي من الشكل الشعري، وأنا مؤمن بأن القصيدة الجميلة لها مقاسها الخاص الذي يناسبها، شريطة أن تكون مشبعة بالموسيقى، فالموسيقى متى تخلى عنها النص الشعري – مهما كانت مخيلته الشعرية– فقد جزءا جوهريا من وجوده، ومع تقديري لكثير من نماذج قصيدة النثر فإنني لا يمكن أن أجعلها شعرا»[19] فالموسيقى التي قصد بها الأوزان الشعرية شرط أساسي من شروط الشعر عنده مما يعني قبوله قصيدة التفعيلة ورفضه قصيدة النثر، وتحدد الشاعرة فوزية أبو خالد الإطار العام للتجديد في الشعر في عقد الثمانينيات في شهادتها الأدبية على ذاتها الموسومة (شهادة شعرية) فتقول «كان هاجس التجديد في الشكل الشعري والانفلات من القوالب الشعرية السائدة هي بعض أشواق التمرد»[20] ويرى محمد الثبيتي في شهادته الموسومة (كل قصيدة جديدة هي مغامرة جديدة) «إنني أخاطب في المتلقي حدسه، فصلتي به تقوم على أساس محاولة إقامة علاقات لغوية جديدة ومبتكرة بيني وبينه تعتمد على التجاوز المستمر»[21] فالتجديد في اللغة والأوزان والمضامين والرؤية والتجاوز قواسم أسلوبية مشتركة بين معظم شعراء عقد الثمانينيات الميلادية، ويركز علي الدميني في شهادته الأدبية على ذاته الموسومة (لست وصيا على أحد) بلورة السمات الأسلوبية العامة للشعر في تلكم المرحلة وما تلاها

فيقول «وبالرغم من تعدد معاني الحداثة وما بعدها إلا أنني سأصف الشعر المنتمي للحداثة بقدر انحياز رؤيته إلى العقلانية، والحرية وقيم العدالة الاجتماعية والمساواة، والانتصار للتقدم والرفع من مكانة المرأة، وفي الجانب الآخر أصف الشعر المنتمي دلاليا لحساسية ما بعد الحداثة بقدر ما تعلنه بنيته النصية من علامات التشظي والتشتيت والمجاورة وموت المعنى وغياب بوصلة الرؤية الاجتماعية»[22] ويحسم الدميني جوهر صراع الأشكال الشعرية في دائرة الهوية فيقول «وحين تتم استعادة صراع حساسية شعرية تنتج معمار القصيدة العمودية المتمترسة خلف مرجعية الذائقة التقليدية ضد أخرى، تشكل فضاء قصيدة التفعيلة خلال الستينيات والسبعينيات، فإن الصراع لم يكن شعريا وحسب، لكنه كان في أعماقه ثقافيا يطال الخصوصية والهوية ولذة الأعياد[23] مما يعني أن موجة الرفض التي جوبهت بها قصيدة التفعيلة ومن بعدها قصيدة النثر نبعت في جوهرها ولبِّها من وهم المساس بالهوية العربية الأصيلة وكأنما عمود الشعر المحك الرئيسي لهوية الأمة العربية.

وفي جنس القصة القصيرة يتطرق القاص أحمد الدويحي في شهادته الأدبية على ذاته الموسومة (شهادة أحمد الدويحي) إلى أسلوب جنس القصة القصيرة فيقول: «وأظن في هذه المحطة المبكرة تشكلت أسئلة كثيرة في تلك المرحلة، هذا الجنس الأدبي الأثير الممتع المراوغ الميال إلى التكثيف الوامض في لغته، وزمانه وشخوصه، الحميمي الدافئ في دلالاته، وشكلت حضورا مدهشا في الثمانينيات والتسعينيات الميلادية، وحظيت بطبيعتها باعتباره فناً أدبياً بمكانة ومتابعة ... وينسب لهذا الجيل ما يمكن قوله توطين هذا الجنس

الأدبي في حضور الشعر الطاغي مع حضور حركة الحداثة الشعرية، وقد نحت في ميلها إلى التجديد فنيا، واستحضار دلالات وأشكال وبنى نصية لاتنتمي إلى السائد من الكتابة التقليدية»[24] فالدويحي يصف الأسلوب الجديد لكتابة القصة القصيرة، ويرى أنه يتسم بالتكثيف الوامض في اللغة والزمن والشخوص، والاكتناز الدلالي، والتكثيف والاكتناز الدلالي سمتان تصدقان على القصة القصيرة الجيدة مثلما تصدقان على القصيدة الجيدة مما يبرهن على أن جنسي الشعر والقصة القصيرة قريبان من الإطار الاجتماعي القروي أكثر من الرواية، وينسب الدويحي لجيل الثمانينيات الميلادية توطين جنس القصة القصيرة في الساحة الأدبية السعودية مع اعترافه بطغيان حضور الشعر وهيمنته على الساحة الأدبية السعودية في عقد الثمانينيات الميلادية. وفي شهادة القاص محمد علوان، الأدبية على ذاته الموسومة (الحكاية والقرية) يستشهد علوان على أسلوبه في القصة القصيرة بأصوات بعض من نقدوا قصصه حيث يقول: «يقول سعد البازعي في دراسته المعنونة «مرآة الحداثة المشروخة»... وفي توظيفه رمز المرآة المشروخة يلتقي محمد علوان، مع الحداثة في أكثر تياراتها اتساعا دون أن يفقد خصوصيته الثقافية الذاتية»[25] ويستشهد محمد علوان، في موضع آخر في شهادته برأي لمحمد الشنطي، فيقول: «يقول محمد الشنطي في كتابه (القصة القصيرة في المملكة): يتحرك محمد علوان، وخصوصا في مجموعته الأولى (الخبز والصمت) في اتجاه تكوين عالم خاص متمرد على معطيات الواقع، وهذا العالم أقرب إلى الأسطورة،... إنه يقيم أسطورته الخاصة مستغلا الكثير من العناصر الفلكلورية»[26] ومايريد محمد

علوان، إيصاله إلى القارئ من الاستشهادين السابقين هو أن أسلوبه القصصي يتسم بالرمزية وتوظيف التراث أسطوريا وفلكلوريا من خلال التمرد على الواقع. ويجمل القاص فهد العتيق، في شهادته الأدبية على ذاته الموسومة (عن القصة الحديثة ..التي علمتنا فن الكتابة) أهم السمات الأسلوبية لفن القصة القصيرة في عقد الثمانينيات الميلادية في السعودية فيقول «القصة القصيرة هي التي علمتنا كيف نقول في عبارة ما كان يقال في صفحات، وهي التي علمتنا كيف نجعل اللحظة القصصية مشهدا كاملا تحسه وتسمعه وتراه وتعايشه،... القصة في العالم العربي في الثمانينيات الميلادية وبالذات في الخليج وفي السعودية تحديدا عاشت انتعاشة فنية عالية...وربما يمكن القول إن هذه القصة حررت النص السردي من كثير من القيود الموضوعية والفنية وأطلقته باتجاه أفكار وموضوعات جديدة وكذلك طرائق فنية مختلفة ولغة بسيطة ومبدعة في نفس الوقت، هذا النص القصصي الحديث ربما هو الذي فتح الباب أمام انطلاقة الرواية العربية الحديثة المتحررة من شروط الرواية التقليدية»[27] فالعتيق يحدد بشكل عام السمات الأسلوبية العامة للقصة القصيرة في عقد الثمانينيات الميلادية ويضم شهادته إلى شهادات مبدعي الثمانينيات الميلادية في أن القصة القصيرة مهدت لظهور الرواية.

3 - الجمهور:

مقاربة صورة جمهور الأدب في عقد الثمانينيات الميلادية لاتتأتى من غير الوقوف عند كتلتين اجتماعيتين أدبيتن رئيستين تجاذبتا الحراك الأدبي في تلك المرحلة هما: الحداثيون والتقليديون، وقد حفل

المتن الشهادي الأدبي السعودي بتصوير ملامحهما بشكل واضح. وقد رأينا في محور العمل الأدبي إلى أن جنسي الشعر والقصة القصيرة هيمنتا على المشهد الأدبي في عقد الثمانينيات الميلادية، وقد تجاوز الجنسان التقاليد الفنية القارة في جنسيهما أسلوبا ولغة وشكلا فيما عرف في حينه بالحداثة الأدبية، لكن ذلك التجاوز أدى إلى ظهور جبهتين حداثية وتقليدية أدارتا معركة الصراع من أجل الوجود والهيمنة، وإذا كان مفهوم الحداثة الأدبية عصي على التحديد في المتن الشهادي الأدبي الذي نتخذه متنا لهذه الدراسة وخارجها، فإن روحه هو التجديد والتجاوز، أما مفهوم التقليد، فمتفقٌ عليه، «ويشمل مفهوم التقليد مجموعة القيم والرموز والتصورات المرتكزة على الماضي والمتجسدة في الحاضر، ولذا فإن مهمة التقليد هي الحفاظ على الأوضاع القائمة التي تقدس الماضي والدخول في مواجهة مع التحولات والتغيرات الطارئة على المجتمع»(28)، كما يتصف المجتمع التقليدي بصفات أهمها «1 – يخضع المجتمع التقليدي لنماذج محددة سلفا من طرف التصور الأسطوري للإنسان والمجتمع. 2 – تقوم العلاقة بين أفراد هذا المجتمع على الإجماع والتراضي ولذلك لا يوجد به مكان للنقد، فهو «مجتمع الرأي الوحي» حسب تعبير شتراوس. 3 – وهو مجتمع تكراري يعمل على إعادة إنتاج نفس القيم عبر الأجيال بدون أدنى تحويل أو تغيير للبنيات القائمة»(29) وتكاد تجمع معظم الشهادات الأدبية السعودية المشهود بها على عقد الثمانينيات الميلادية بأن جبهة الحداثة أثرت وأخصبت المشهد الأدبي في ذلك الحين وشكلت منظومة أدبية وثقافية وفنية متكاملة ومتجانسة ومتجاوبة، وتلخص شهادة القاصة والروائية ليلى الأحيدب

منجز الحداثة في الساحة الأدبية السعودية وما خلقته من حراك فعال في شهادتها الأدبية على ذاتها الموسومة (في السرد والسراد) حيث ترسم مشهد الحراك قائلة «كان المشهد الثقافي في الثمانينيات أشبه ما يكون بالأرض الخصبة، كان أرضا مهيأة للإبداع، وكان المد الحداثي في أوجه وفي طلته الأولى؛ لذا كان للإبداع وهجه الذي لايخبو، كنا ننتظر الملاحق الثقافية لنقرأ بعضنا لا لنتسقط الزلات أو نجرح أو نحطم، بل كنا نتشوق أن نعرف إلى أين وصلنا؟ ما الذي فاتنا؟ ..كانت القراءة فنا قائما بحد ذاته، لذا ازدهرت في تلك الآونة قراءة القصص والقصائد بل وحتى اللوحات، فالفن التشكيلي وقتها كان لصيقا بموجة الإبداع، كان التشكيليون يرسمون القصائد الحداثية، وكان الكتاب يقرؤون اللوحات والصور، كان الإبداع آنذاك إبداعا متكاملا، كان سياقا فنيا واحدا لا يهدأ»[30] لكن هذا الحراك والإبداع الأدبي والثقافي المتكامل في سياق فني واحد تبدد في قبضة الجبهة التقليدية التي كانت تهيمن على الساحة الأدبية قبل ظهور موجة الحداثة متمترسة خلف درع (القيم الأصيلة) لمواجهة التحولات التي تمس بنية الفكر الاجتماعي الأدبي وثوابت الفنون، وقد كانت ردود أفعال الجبهة التقليدية عنيفة فاقت طاقة الحداثيين، وهذا ما تشهد به معظم الشهادات الأدبية السعودية التي تشهد على تلك المرحلة، فالشاعرة بديعة كشغري في شهادتها الأدبية على ذاتها الموسومة (شهادة بديعة كشغري الشعرية) تشهد بعنف رد فعل جبهة التقليديين على مسارها في الإبداع الشعري بوصفها من تيار الحداثة الشعرية فتقول: «هكذا واصلت نشر نصوصي التي كانت رهن الأدراج في جريدة اليوم والشرق الأوسط وبعض الدوريات الثقافية الصادرة

من دبي، وكنت على وشك إصدار مجموعتي الأولى «الرمل إذا أزهر» في أواسط الثمانينيات حين ارتطمت كما ارتطم الوسط الثقافي بالهجمة الشرسة على مشروع الحداثة آنذاك مما جعلني أؤجل نشر ديواني الأول خاصة بعد حركة الاعتقالات في أوائل الثمانينيات التي قادتني إلى تمزيق بعض الكتب وحرق أشرطة الشيخ إمام التي كان يتغنى فيها بشعر أحمد فؤاد نجم، وكنا نقتسم سماعها مع أصدقاء الثقافة والأدب»(31) فهي تصف رد فعل التقليديين على الموجة الحداثية بالهجمة الشرسة التي بلغت حد الاعتقالات ودفعتها إلى التأجيل والتمزيق والحرق، وتؤكد القاصة والروائية ليلى الأحيدب شراسة الهجمة التقليدية في شهادتها الأدبية على ذاتها مقدمة شهادة/صورة تشخيصية لنظرة غالبية الجمهور للحداثة الأدبية في عقد الثمانينيات الميلادية في السعودية وفي مقدمتهم التقليديون حيث تقول: «وقتها كانت الحداثة تهمة، وكان ملحق الندوة متخصصاً في الرد عليها، وكانت الكتب التي تدين هذا الاتجاه رائجة ولها مؤيدون، ومنها كتاب (الحداثة في ميزان الإسلام)، باختصار، كان المشهد القصصي والإبداعي بشكل عام مشهدا حيا، ويناضل لكي ينمو في ظل هجمات شرسة تستعدي الآخرين عليه»(32) وقد أفضت الهجمات الشرسة التي شنتها جبهة التقليديين على التيار الحداثي الذي أخصب المشهد الأدبي في الثمانينيات الميلادية في السعودية إلى نتائج كارثية.

وقد لخص الشاعر عبدالله الزيد في شهادته الأدبية على ذاته الموسومة (مقاطع من السيرة الشعرية والشهادة على المرحلة) المشهد الكارثي والنتائج الكارثية التي نتجت عن تصفية الحداثة الأدبية في

نهاية عقد الثمانينيات الميلادية في السعودية بصورة مأساوية حيث يقول: «غير أن الحداثة والمعاصرة التي تفتحت وبدأت في رسم خطواتها الأولى وأداء رسالتها وئدت، وكانت نهايتها منتصف عام (1409هـ/1989م) فيما عرف بمجزرة الحداثة، وما صاحبها من تشويه للواقع الثقافي والأدبي وإفراغ كافة الصحف والمجلات من رموز التجديد والإضافة وإيقافهم وإبعادهم، فما النتيجة؟ لقد أقفرت الملحقات الثقافية من فقرات المنجز الإبداعي الجديد الذي أبرزه بشكل لا مجال لإنكاره جيل الثمانينيات بكافة مبدعيه، وتوقفت المناسبات الثقافية والأمسيات، وتحولت النوادي الأدبية والجمعيات الثقافية إلى تكايا وجلسات خاوية،... وتجرأ على الساحة الثقافية والإبداعية من لا علاقة لهم بها،... وطغت العامية تفكيرا وأسلوبا متمثلة بحمى النظم الشعبي والبرامج والقنوات المتخصصة،... وانزوت الثقافة الحقيقية والأدب الرفيع، وانزوى جيل الثمانينيات وسيطرت الظلامية»[33] ولا أجد أبلغ من شهادة الزيد في وصف المآلات والمصائر التي آلت إليها ساحتنا الثقافية ومشهدنا الأدبي لأن ما استنتجه الزيد لما يزل ماثلا للعيان إلى يوم الناس هذا، وما أشبه الليلة بالبارحة.

وتؤكد شهادة الناقد عبد الله الغذامي، الأدبية على المشهد الأدبي في عقد الثمانينيات الميلادية الموسومة (محاولة لرسم خارطتنا الثقافية) ما توصلنا إليه في مقاربتنا من أن جنس الشعر هو المهيمن على الساحة الأدبية في الثمانينيات حيث قسم جمهور الأدباء والأدب في الساحة الأدبية قسمين حسب الشكلين الشعريين العمودي والتفعيلي حيث يقول: «لقد رأيت بعض العموديين (وأنا عليهم مشفق

ولهم محب) رأيتهم يبذلون قصارى هممهم لقتل كل من عداهم من حاملي الثقافة في هذا البلد، وهم لا يسعون إلى الحوار والمناقشة، وإنما يسعون إلى (تصفية الوجود) أي حذف الصوت المختلف من حروف المعجم»[(34)] فمصطلح العموديين يعني في شهادة الغذامي التقليديين الذين يكتبون القصيدة العمودية بشكلها الكلاسيكي البيتي، وتؤكد شهادة الغذامي عنف مقاومتهم للتجديد في كونهم يسعون إلى تصفية وجود مخالفيهم وهو ما يعرف بالقتل الثقافي لمخالفيهم في صورة تؤكد بشاعة التصوير الشهادي الذي شهدت به الشهادات الأدبية السابقة التي صورت شراسة هجومهم على الحداثيين، أما القسم الآخر فهم الحداثيون الذين يشهد الغذامي بولائهم لتراثهم الأدبي حيث يقول: «ولقد سمعت كثيرا وتردد على أذني وعيني قول يفجعني دائما وأبدا وكأنه موكل بي إرهاقا وإزعاجا، إنه قول يقول إن بعض الحداثيين (وأنا لهم محب وعليهم مشفق) يتنكرون للتراث ويرون أن الأرض لا محل فيها اليوم لعمودي، ولابد هنا من مداخلة شخصية أسعى بها إلى استجلاء الصورة، وهي أنني لا أعرف شخصيا أي حداثي من شبابنا في المملكة يتنكر للتراث أو يقلل من شأنه، وكل ما أعرفه مباشرة من ألسنة الشباب ومن مناقشاتهم أنهم لتراث أمتهم مكبرون وله مجلون، ... ومن هنا فإنني أبدأ بإسقاط تهمة معاداة الحداثين للتراث وأرجو أن يسقطها النقاد في بلادنا من مقالاتهم»[(35)] فمصطلح الحداثيين يعني في شهادة الغذامي الشعراء الحداثيين الذين يكتبون قصيدة التفعيلة، وتؤكد شهادته ولاء الحداثيين لتراثهم وتشهد بذلك، ويتجاوز الغذامي في شهادته موقع الشاهد إلى موقع محامي الدفاع فيطالب قضاة المشهد

الأدبي/ الجمهور بإسقاط تهمة معادة التراث عن الحداثيين، ويؤكد الغذامي في شهادته الاستنتاج العام الذي توصلنا إليه ومفاده أن الشعر هو الجنس المهيمن على الساحة الأدبية في عقد الثمانينيات الميلادية في السعودية حيث يشهد قائلا: «لم أذكر القصة القصيرة في حديثي هذا لأنني لا أراها موضع (خصام) في ثقافتنا، وهي بذلك الفن الأدبي المحايد الذي قبلت به كل الأطراف، وهذه نعمة تريح البال، لكنها تضر بمسار القصة، إذ لو كانت القصة موضع جدل لفتح هذا الجدل لها أبوابا من التحدي وإثبات الذات تعود عليها بفائدة أولاها دفع حركتها وطرح قضيتها»[36] ووجود جنس القصة خارج دائرة الخصام لا يعني كثافة حضورها وهيمنتها على المشهد الأدبي في الدرجة نفسها التي كانت للشعر ودفعت الغذامي في شهادته إلى تقسم الأدباء والجمهور الأدبي قسمين عمودي وتفعيلي على غرار الشكلين الشعريين اللذين تصدرا المشهد الأدبي في عقد الثمانينيات الميلادية في السعودية.

الخاتمـة:

حاولنا في متن مقاربتنا موضوع (الشهادات الأدبية في السعودية مقاربة سوسيوأدبية) اقتراح مفهوم الشهادة الأدبية في الأدب العربي الحديث عموما وميزنا بين نوعيها تمهيدا للإجابة عن سؤالينا المعرفيين المركزيين الذين أجبنا عنهما في مبحثين مستقلين هما العمل الأدبي والجمهور، وقد أسلمتنا المقاربة إلى جملة من النتائج أهمها أن الشعر هو الجنس الأدبي الأكثر حضورا وهيمنة على الساحة الأدبية في عقد الثمانينيات الميلادية في السعودية، ويليه

مباشرة جنس القصة القصيرة، كما أوصلتنا المقاربة إلى أن جنسي الشعر والقصة القصيرة راجا وهيمنا في عقد الثمانينيات الميلادية نتيجة انبثاق روادهما عن إطار اجتماعي قروي وقرب عهدهم به، كما أوصلتنا المقاربة إلى ضعف حضور الرواية في ذلك العقد، ومن النتائج المهمة التي توصلنا إليها حدة انقسام الجمهور الأدبي مبدعين ونقاداً ومتلقين في موضوع ثنائية الحداثة والتقليد وشراسة هجوم التيار التقليدي على التيار الحداثي وتصفيته الأخير بصورة كارثية أفضت إلى إعاقة الحراك الأدبي في السعودية إعاقة ظلت آثارها ظاهرة على أديم الساحة الأدبية السعودية إلى يوم الناس هذا. وإن كان لمقاربتنا من وصية علمية؛ فإنها توصي بضرورة مواصلة دراسة حقل الشهادات الأدبية بوصفها شكلا كتابيا أدبيا بكرا غنيا بالوقائع الأدبية والتقنيات الكتابية التي لما يماط اللثام عن مكنوناتها بعد.

الهوامش

(1) ياسين، السيد- التحليل الاجتماعي للأدب- ط-3دار العين- القاهرة- 2007م - ص 89.

(2) ياسين، السيد- التحليل الاجتماعي للأدب - ص 96.

(3) القرآن الكريم - سورة النور- آية 24.

(4) القرآن الكريم - سورة الأنعام- آية 130.

(5) الصفراني، محمد- الشهادة الأدبية: المفهوم والأركان والأنواع-مجلة الدراسات العربية - جامعة المنيا - العدد 30 - يناير 2014م - ص 40.

(6) ياسين، السيد - التحليل الاجتماعي للأدب - ص 113.

(7) مجلي، عبدالناصر - أنطولوجيا الأدب السعودي الجديد: شعر قصة رواية شهادات- ط 1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر- الأردن 2005م - ص 484.

(8) الدميني، علي- في الطريق إلى أبواب القصيدة: دراسات وشهادات- ط-1نادي الشرقية الأدبي - السعودية 1435هـ - ص 217.

(9) اليوسف، خالد - التجربة الشعرية في المملكة: شهادات ونصوص - ط1 - كرسي الأدب السعودي - دار جامعة الملك سعود- الرياض 2014م -ص 256.

(10) عبدالمجيد، إبراهيم وآخرون- أفق التحولات في الرواية العربية: شهادات - ط 1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان 2003م - ص 85.

(11) عبدالمجيد، إبراهيم وآخرون - أفق التحولات في الرواية العربية: شهادات - ص 88.

(12) اليوسف، خالد - القصة القصيرة السعودية: شهادات ونصوص - ط1 - كرسي الأدب السعودي - دار جامعة الملك سعود - الرياض 2013م - ص 7.

(13) اليوسف، خالد - القصة القصيرة السعودية:شهادات ونصوص - ص 107.

(14) المرجع السابق - ص 108.

(15) نفسه-ص 95.

(16) نفسه - ص 197.

(17) نفسه - ص 199.

(18) اليوسف، خالد- التجربة الشعرية في المملكة: شهادات ونصوص - ص 152.

(19) اليوسف، خالد - المرجع السابق - ص 182.

(20) مجلي، عبد الناصر- أنطولوجيا الأدب السعودي الجديد: شعر قصة رواية شهادات - ص 468.

(21) المرجع السابق - ص 483.

(22) نفسه - ص 491.

(23) نفسه - ص 492.

(24) اليوسف، خالد - القصة القصيرة السعودية: شهادات ونصوص - ص 8.

(25) المرجع السابق - ص 188.

(26) نفسه - ص 190.

(27) نفسه - ص 145.

(28) الخطابي، عز الدين- أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية – – ط1، منشورات الاختلاف – الجزائر 2009م – ص 55.

(29) الخطابي، عز الدين – أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية – ص 54.

(30) اليوسف، خالد – القصة القصيرة السعودية:شهادات ونصوص – ص 170.

(31) اليوسف، خالد – التجربة الشعرية في المملكة: شهادات ونصوص – ص 102.

(32) اليوسف، خالد – القصة القصيرة السعودية: شهادات ونصوص – ص 171.

(33) اليوسف، خالد – التجربة الشعرية في المملكة: شهادات ونصوص – ص 244.

(34) مجلي، عبدالناصر – أنطولوجيا الأدب السعودي الجديد: شعر قصة رواية شهادات – ص 463.

(35) المرجع السابق – ص 463.

(36) نفسه – ص 466.

حكاية الحداثة أم تقادم الحكاية

سعد بن سعيد الرفاعي

الحكي والحكاية:

لماذا هو الحكي؟ ولم هي الحكاية؟ سؤالان يطرحان نفسيهما على قارئ كتاب حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية للناقد الدكتور عبدالله الغذامي: وتطلعاً لإجابة السؤال الأول؛ فالحكي هو القص أو الرواية، وحكى الحديث: أورده وسرده، وحكى الأمر: رواه وقصه، وحكى يحكي حكاية، ولقد أكد الغذامي على صفة الحكي في أكثر من موضع من الكتاب (هذا جزء من المعركة، ولقد حاولت في هذا الكتاب أن أروي القصة ...)[1] وكذلك قوله: (ونحن هنا في هذا الكتاب نروي هذه القصة التي هي حكاية مجتمع)[2] ولأن الحكاية أنواع ؛ فمنها الشعبية والخيالية والواقعية والرمزية وغيرها، فإن التوقف أمام مغزى الحكاية لدى الغذامي أمر من الأهمية بمكان فهو قد أشار إلى كونه سيفتح موضوع الحداثة بوصفه حكاية اجتماعية[3].

كما أشار إلى كون القصص الاجتماعية حكايات وهي في الوقت نفسه رموز كاشفة لأنها علامات ثقافيه تعبر عن النسق الثقافي[4] والغذامي بذلك يشير إلى رمزية الحكاية، لكن هل يمكن أن تكون الحكاية شعبية أيضاً؟: إن الحداثة كموضوع طارئ على المجتمع المحافظ سيكون مدار حديث النخب والعامة على حد سواء، وكل وفق رؤيته وحدود معرفته. ولهذا فحكايتها ليست بمعزل عن القص

الشعبي، ومن ثم فإن ردود الفعل تجاه الحداثة بفعل النسق المحافظ قد تبدو خرافية لا يصدقها العقل في بعض مواقفها. ثم إن المرحلة قريبة ويوجد أحياء عاشوا تفاصيلها؛ كل من موقعه. من هنا فلا غرابة أن تجتمع أنواع الحكايات المختلفة في هذه الحكاية. ويعود السؤال مجدداً لماذا الحكي، والحكي شفاهي قد يعتريه النسيان مع تقادم الزمن؟ ولماذا استخدم الحكاية - والحكاية - فن قديم - مع موضوع الحداثة الطارئة؟ وهل استخدم الغذامي الحكاية وفق أطرها القديمة أم وفق منظور جديد؟ لاسيما والغذامي يؤكد على أن الحداثة في مجتمع كهذا لا يريد أن تكون حكاية غير عادية[5] إنها حكاية بمواصفات مختلفة، حكاية الغذامي التي تثير الحراك وردود الأفعال، لتحرك الراكد فهي ليست تاريخاً للحداثة أو توثيقاً لها وإنما حكاية كما يشير لذلك السريحي ذات لقاء[6] ويعود السؤال مجدداً: لم اختار الغذامي أن يعنون كتابه بـ (حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية) وليس حكايتي مع الحداثة كما اقترح ذلك بعض النقاد كالسريحي و العارف و غيرهما.

للإجابة عن هذا السؤال لابد أن نستحضر شخصية الغذامي الريادية؛ فالغذامي عادة ما يكون في مقدمة الركب ولو كتب حكايته لخرجت أصوات تطالبه بحكاية الحداثة في المملكة، لقد كانت أول جملة خطها الغذامي في مقدمة كتابه: (هذه شهادة لشاهد من أهلها.. أروي فيها حكاية الحداثة ...)[7].

وهذا يعني أنه واحد من عدد من الشهود و أنه شاهد و الشاهد يروي الأمور كما يراها بمنظوره الخبروي والحياتي؛ فالشهادة قد

تكون محددة واضحة أو مجتزأة أو مزورة أو هجيناً بين ذلك وذاك، وقد تكون متفردة في قراءة الأحداث و ربطها بطريقة ذكية تجعل استكناه المستقبل أكثر دقة على ضوء بصيرة بالواقع.

ولأنها رواية الشاهد الغذامي ضمن الحكاية؛ فالغذامي لم ينكر كناقد حضور الذات في الحكاية (أما من جهتي فإنني سأفتح موضوع الحداثة بوصفها حكاية اجتماعية مع كامل إدراكي لمخاطر اللاموضوعية مذ كنت طرفاً من أطراف الحكاية)[8] بل إن الغذامي يقر بدءاً من الفصل الحادي عشر من الكتاب باختلاط الأوراق من الحكاية مابين الذاتي والموضوعي، حتى تغدو الموضوعية عسيرة المنال[9] وإن كان الغذامي يراها سيرة أفكار و ليست سيرة شخص ثم يقف ليتساءل هل هناك من فرق ؟![10] و هذا التساؤل يؤكد على أن حضور الذات عند الغذامي تنطلق من قناعات بقيمة حضورها المعرفي و ليست نزعات شخصية تحركها الأهواء، ولا أدل على ذلك من إشارة عابرة لهذا الحضور في كتابه: (الموقف من الحداثة عندما يقول: (لعل الميزة الأولى للإنسان عامة والمتحضر خاصة هي أنه ذو قدوة على الاستفادة من تجاربه ومن التعلم منها)[11].

ولعل مسألة التحور حول الذات مسألة طبيعية لرجل يكتب حكاية كما رآها، وهو الأمر الذي وافقه عليها السريحي بأن المرء طالما يحكي فحكيه تمركز حول الذات[12] كما وافقه الشاعر محمد الثبيتي في لقاء صحفي مشيراً إلى أن أي حداثي كتب تجربته فسيجعل نفسه مركزاً كما فعل الغذامي[13].

منطلقات الحكاية:

ترى طالما أقر الغذامي بصعوبة التفريق بين الموضوعي و الذاتي في هذه الحكاية فما الدافع لكتابتها؟! ألم يكن من الأجدى أو الأسلم له أن يتجنب الخوض في هذه الحكاية؟!

إن هذا الموضوع لم يغب عن ذهن الغذامي ، ولهذا فهو يوضح في حكاية الحداثة بإحجام الشيباني وباقادر وابن تنباك عن الكتابة في الحداثة رغم وجود فكرة مشروع بحثي لدى ابن تنباك وهو الأمر الذي لم ينكره الدكتور مرزوق بن تنباك ، ولكنه عزا امتناعه عن الكتابة في موضوع الحداثة؛ لأنه لم يشأ أن يخوض مع الركب فيحسب على تيار بعينه و بخاصة بعد صدور كتاب: الحداثة في ميزان الإسلام[14].

أما أبو بكر با قادر؛ فقد تطرق في دراسة له إلى طلب الغذامي منه الكتابة عن الحداثة أكثر من مرة و لكنه لم ينف أو يؤكد ذلك[15] اللافت في الأمر أن أبابكر با قادر، عوضاً عن أن يحدد أسباب إحجامه عن الكتابة عن الحداثة كظاهرة اجتماعية أو نفي كلام الغذامي اتجه إلى السخرية من اهتمام الغذامي بالموضوع الذي يشكل أهمية في حياته العملية والعلمية حتى اضطر للقيام بهذه المهمة[16].

فيما يقسو الناقد الشدوي كثيراً على الغذامي عندما يذهب إلى أن إشارة الغذامي لإحجام الشيباني وأبي بكر باقادر وابن تنباك بعد استبعاد العجز الذاتي والخوف الرسمي إنما ليطيح بهم بعدما تخلوا عنه وهو من صميم عملهم[17] وواقع الأمر أن الغذامي كرجل معرفي إنما يسوق الأسباب التي دفعته لكتابة الحكاية رغم يقينه بعدم التجرد من ذاتيته، يحركه في ذلك حس قيادي تجاه المرحلة

لينتج صوتاً ستكون له أصداء وأصداء. أما الآخرون فهل كان الغذامي سبب إحجامهم عن الكتابة ؟ ولو كانوا قد كتبوا عن المرحلة هل كان الغذامي سيطيح بهم كما يعتقد الناقد الشدوي؟!

صدى الحكاية:

لأنها حكاية الحداثة في المملكة وليست (حكايتي مع الحداثة) كان التفاعل معها جلياً واضحاً، ولعل هذا أحد الأسباب التي تعلل عنونة الحكاية بالعنوان الذي عرفت به، حيث توالت ردود الأفعال تجاه الحكاية، ومن ذلك ما ذكره الناقد الدكتور سعيد السريحي في لقاء تلفازي مع تركي الدخيل، في برنامج (إضاءات) من أن مسمى الحكاية هو القشة التي أنقذت الغذامي من عدم المنهجية .كما أثنى على مبادرته وأقر بأن تاريخ الحداثة إنما يكون عبر الحكايات وعذر الدكتور الغذامي بتمحوره حول ذاته لأن الكتاب لمرحلة هو مشارك فيها، أما عن انتقاده للكتاب فيقول: (هناك أشياء كثيرة أنا أتحفظ على واقعيتها ومصداقيتها.. الغذامي كأي كاتب يقوم بعزل الأحداث بالاختيار ، ليست مسألة ماهي الوثيقة التي تستخدمها في حكايتك؟ ولكن ما هي الوثيقة التي لا تستخدمها في حكايتك؟) ولعل مايثير السؤال هنا: طالما أدرك السريحي أن التاريخ تؤلفه حكايات، وطالما شكك في واقعية ومصداقية بعض ما جاء في الكتاب فما موقفه كباحث وكمثقف وكرجل معرفة؟ لاسيما وهو يرى أن الحداثة فردانية، مما يتطلب طرح رؤى أخرى للحداثة، كما أشار إلى أن الغذامي متمحور حول ذاته، وأنه هو - أي السريحي - لايمتلك الإحساس بحضور الذات، كما تطرق إلى الوثيقة التي تستخدم في الحكاية وتلك التي

لا تستخدم.. كل تلك الرؤى المنهجية والموضوعية ألم تحرضه على الكتابة وهو الأقرب لذلك على ضوء دوره في حركة الحداثة؟! هل ينتظر السريحي أن يأتي آخرون ليكتبوا تاريخ الحداثة!! والتاريخ يكتبه المنتصر لا المنتظر !!

فيما انتقد البازعي النزعة الذاتية المؤسفة كما يرى ذلك؛ فالغذامي عاد في كتاب الحداثة ليصوغ الحركة النقدية و كأنه البطل الوحيد فيها[18] ولا يخفى أن حديث البازعي يتجه نحو الحاكي أكثر من الحكاية، الراوي لا الرواية.

أما الشاعر محمد العلي، فقد اتهم الغذامي بأنه يأخذ من غيره وينسبه لنفسه؛ فالنقد الثقافي مصطلح غربي أخذه من الكاتب العراقي محسن الموسوي الذي نقله عن الغرب، وكذلك النسق وحديثه عنه في أغلب ما يكتبه (الغذامي) أخذه من كمال أبو ديب، حتى لغة الغذامي مأخوذة من نازك الملائكة. كما يشير العلي إلى أن الغذامي تضخمت لديه الذات وإلا كيف يأتي لمرجع حداثي كبير كأدونيس و ينعته بالرجعي.. ثم يختم محمد العلي بأنه لو كتب حكاية الحداثة لخالف الغذامي كثيراً ؛ لأن الغذامي يتحدث عن حداثته هو[19] ولاتخفى لغة التحامل في حديث العلي الذي صور الغذامي وكأنه مركز (تجميع نقدي)، فكل شيء مأخوذ عن غيره حتى اللغة الواضحة السلسة التي عرفت عنه اتضح أنها ليست للغذامي!! ثم إن العلي يجافي المنطق عندما يحكم على تضخم الذات لدى الغذامي لكونه اتهم أدونيس بالرجعية دون الخوض في أدلة الغذامي على ذلك.

وأخيراً؛ فالعلي يقول: إنه لو كتب حداثته لخالفت حداثة الغذامي كثيراً!! و السؤال ما الذي يمنعه من الكتابة؟ لاسيما وأن هذا التفاعل

الكتابي حول الحداثة إثراء للموضوع، أم أن العلي لم يشأ أن تكون كتابته ضمن صدى الحكاية الغذامية؟! ثم إن الغذامي إذا كان يأخذ من غيره وينسبه لنفسه فما الذي يجعلنا نطمئن إلى كونه كتب حداثته هو لا حداثة غيره ؟! ثم إن من يطلع على إشارات الغذامي في كتاب الحكاية إلى اتهامه من قبل أحد زملائه بأن رجلا مصرياً أو عراقياً قد كتب له كتاب الخطيئة والتكفير مقابل مبلغ مادي ثم يسمع اتهام العلي له فلن يسعه سوى القول: (تلك شنشنة قديمة نعرفها من أخزم).

وضمن أصداء الحكاية كانت دراسة أبي بكر باقادر، والمعنونة بنفس عنوان كتاب الغذامي: (حكاية الحداثة في السعودية) وبمنأى عن قصة دراسته التمهيديه؛ فقد انطلق أبو بكر باقادر، بمجموعة من الأسئلة المنهجية التي تنطلق صوب الكتاب لا الكاتب:

لماذا هذا الكتاب؟ ولماذا يدرج بالذات ضمن سياق التنوير في المملكة العربية السعودية؟ وماهو سياق عرض الكتاب؟ وهل يمكن استخدام الأساليب والمنهاج التحليلي النصوصي على نص من هذا القبيل؟ وهل يمكن أن تتداخل مع نص و خطاب الكتاب من خارجه؟ وهل في قراءة نص يؤرخ لمسيرة فكرية ما يسمح بتعددية قراءة الفكرة أو الموضوع قيد التحليل والدر؟[20] وانطلق باقادر في دراسة رصينة حول موضوع الكتاب لولا شخصنة بعض الأفكار والموضوعات لاحقاً؛ فأبو بكر باقادر يتوقف متسائلا عن سبب عدم تطرق الغذامي لدراسته العليا ثم يؤكد باقادر أن رسالة الدكتوراه للغذامي كانت عبارة عن تحقيق مخطوط أو على الأقل دراسة مدرسية تقليدية لموضوع من موضوعات الأدب العربي[21] وهذا التشكك وعدم التيقن

من المعلومة من قبل باقادر يضعف الدراسة ويفقدها شيئاً من الاطمئنان لمصداقيتها، وكان الأولى عدم التطرق لهذا الجانب طالما لا يستطيع الجزم حياله!

ولا يفوت على باقادر أن يلمز في مصدر كتاب الخطيئة والتكفير راجيا إلى أن لا يكون لقلة المعلومات كما نقلة الغذامي في سنة التفرغ بأمريكا وتحمسه لمشروع الحداثة بعد عودته ما يدع باقادر يخمن، ولايخفى ما في التخمين من مظنة و مظنة !!

ومن الملاحظات المهمة على دراسة باقادر وقوفه متسائلاً ومسائلاً الغذامي عن سبب تبنيه مشروعاً فكرياً يتعارض جوهرياً مع ما يجمع المجتمع على عدم صلاحيته؟ وهذا السؤال الغريب قد يبدو مقبولاً في أوساط أخرى لكنه سيبدو غريباً منكراً لدى النخب الفكرية والثقافية!!

ويشير باقادر إلى أن من خصوصيات أسلوب السرد وتقديم الأفكار لدى الغذامي الشخصنة متسائلاً: فيما لو قدمها سواه هل سيكون الجدل مثارا بنفس الوتيرة[22]؟ ولو أذن لي باقادر بإجابة السؤال لقلت : قطعا لا، لأنه الغذامي القائد باختصار.

وإجمالاً؛ فإن دراسة باقادر تعد واحدة من أهم الأطروحات التي اطلعت عليها حول كتاب حكاية الحداثة، رغم ما أشير اليه أعلاه من اتجاه نحو الشخصنة في بعض مواضع.

أما الدكتور عاصم حمدان، فقد سئل عن كتاب حكاية الحداثة في حوار صحفي؛ فأشار إلى أن الغذامي قامة فكرية ولكن مشكلته أنه لايقبل الآخر[23] كما أشار إلى أن الغذامي جاء من دراسته في الخارج

ووجد حركة الحداثة أمامه في السعودية، وشهد عام (1400هـ) الاصطدام بين الحداثة و التيار المتشدد، وهذا يؤكد أن الحداثة كانت قبل مجئ الغذامي من بعثته فالتيارات لا تنشأ في يوم و ليلة، مؤكداً أن محمد العلي، هو الأب الروحي للحداثة في السعودية، وأن محمد العلي، أكثر تمكناً من الغذامي ولكن الغذامي أكثر جرأة عندما جاء بخلفيته النقدية وتقدم المركبة[24] وحديث الدكتور عاصم حمدان بحاجة إلى وقفات أولها أن الغذامي عمل في جامعة الملك عبدالعزيز منذ عام (1398هـ) بحسب سيرته وهي فترة كافية للتأثير و التأثر قبل عام (1400هـ) الذي شهد الاصطدام بالحداثة، أما أبوة محمد العلي الروحية للحداثة فقد سئل الشاعر الحداثي محمد الثبيتي، رحمه الله، في حوار مع صحيفة الحياة الذي أشرنا له سابقاً عن آباء التجربة الحداثية في السعودية فقال: (لم يوجد للجيل الذي نحن منه آباء في الداخل).

أما عن تقدم الغذامي المركبة لأنه أكثرهم جرأة عندما جاء بخلفيته النقدية؛ فهذا يؤكد أنه تقدم مستحق طالما امتلك مقوماته، و أخيراً لا يخفى أن الدكتور عاصم حمدان، قفز من الحديث عن كتاب الحكاية بحسب السؤال إلى صاحب الحكاية وفي ذلك مافيه من الشخصنة !!

وبعد.. لعلنا بعد استعراض صدى الحكاية لدى عدد من النقاد والمثقفين نلحظ مدى التأثير الذي أحدثته حكاية الحداثة في المحيطين الفكري و الثقافي؛ الأمر الذي يؤكد أن الحكي كان عن وعي وأن الحكاية كانت عن قصدية، فجاءت ردود الفعل متفاوتة وإن اتجهت في أغلبها نحو الحكاء (الغذامي) لا الحكاية، مما يؤكد شخصنة

الموضوع من قبل بعض المتفاعلين ، ولئن كانت ذاتية الغذامي حاضرة رغم وعيه بذلك؛ فإن اندفاع بعض الأطروحات لنقد شخصنة الغذامي للحكاية وحضور ذاتيته أدى بهم إلى الوقوع في الشخصنة ولكن دون وعي منهم بذلك.

أقول هذا إجابة عن السؤالين اللذين افتتحنا بهما الورقة دون أن نغفل وجود هنات و مواضع قلقة في حكاية الغذامي، كالمبالغة في نسب بعض المواقف إلى النسق أو في بعض مواقفه مع بعض الأشخاص مثل موقف سعيد السريحي، مع حارس بوابة الإذاعة والحديث معه بشيمة القبيلة؛ لاسيما وقد جاء الحديث بعد الفصل الحادي عشر الذي صرح فيه الغذامي بأن الحكاية ستدخل في أعمق أعماق الذاتية، وموقف السريحي في هذا الموضوع لا مكان له من النسق.

وأخيراً فإن أهمية الحكاية أي حكاية تتمثل في خلق روح الإبداع كما تسهم في إيصال فكرة صاحبها بشكل غير مباشر، فهي نص شبه ثابت وآخر متحول بتحول الظروف، ولتقريب الأمر فإن أي حكاية لو رويت من أربعة رواة لوجدت الاختلاف واضحاً تبعاً لاختلاف الثقافة واللغة، والخبرات والروح التي ستحضر كبصمة لكل راو لتميزه عن الآخر، ولعل هذا ما يوضح لم هي الحكاية؟ وحكاية الحداثة بشكل عام ، وحرص الغذامي على استنهاض الهمم لكتابة حكايات أخرى عن الحداثة ستكون رافدا في قراءة الأنساق المضمرة في المجتمع.

وأخيراً ؛هل كانت الحكاية حكاية الحداثة أم أنها تقادم الحكاية التي تقول: من لا يفعل، لا يريد لغيره أن يفعل ؛فإن فعل فلن يسلم ممن لا يفعل؟!

الهوامش

(1) الغذامي، عبدالله، حكاية لحداثة في المملكة العربية السعودية ، بيروت المركز الثقافي العربي، ط 2، 2004م، ص 8.

(2) المرجع السابق ، ص 6.

(3) المرجع السابق ، ص 18.

(4) المرجع السابق ، ص 9.

(5) المرجع السابق ، ص 5.

(6) لقاء مع سعيد السريحي، برنامج المتن والهامش للمذيع علي زعلة، قناة الثقافية السعودية.

(7) حكاية الحداثة ، ص 5.

(8) حكاية الحداثة ، ص 18.

(9) حكاية الحداثة ، ص 179.

(10) حكاية الحداثة ، ص 119.

(11) عبدالله الغذامي، الموقف من الحداثه، جده مكتبة تهامة، ط 2، 1412هـ، 1991م، ص 17.

(12) برنامج المتن و الهامش

(13) لقاء مع الشاعر محمد الثبيتي، صحيفة الحياة السعودية، 22 كانون الثاني 2008م.

(14) صحيفة عكاظ، حوار للدكتور بن تنباك مع بدر الغانمي.

(15) أبو بكر با قادر ، حكاية الحداثة في السعودية، علامات في النقد، المجلد 14، الجزء55، محرم 1426هـ، ص 173.

(16) المرجع السابق، ص 170.

(17) علي الشدوي، الحداثة والمجتمع السعودي، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2009م، ص 23.

(18) حوار مع سعد البازغي ، صحيفة البيان الإماراتية 1 يونيو ، 2008م.

(19) أحمد صالح الهلال في حوار مع العلي، الجزيره، ملحق الثقافية، الاثنين 11 رجب 1429هـ، العدد 255.

(20) أبو بكر باقادر، مرجع سابق، ص 169.

(21) المرجع السابق، ص 171.

(22) المرجع السابق، 186.

(23) حوار ناصر البراق مع د.عاصم حمدان في صحيفة الحياة السعودية في 1429/12/2هـ.

(24) المرجع السابق.

كتاب الراصد الببليوجرافي يؤرخ لمرحلة الثمانينيات السردية

خالد أحمد اليوسف

صدر كتاب الراصد عام (1410هـ/1990م) مغطياً بمادته الببليوجرافية عقداً من الزمان الأدبي والإبداعي القصصي والروائي في المملكة العربية السعودية، وهي المرحلة الأولى (1400هـ/1409هـ/ 1980-1989م). وضع المؤلف مقدمة تفصيلية لكتابه بدأت ب: مدخل تعريفي لعلم الببليوجرافيا ثم الببليوجرافيا في المملكة العربية السعودية مع النماذج والايضاح، ثم تلا المدخل: الأسباب وراء وضع هذا الكتاب وهذه الببليوجرافيا، وشرح المؤلف بعد ذلك كيف تمَّ تكوينها وتغطيتها، ثم أورد جداول مفصلة لكل ما ورد في الببليوجرافيا: الكتب والمقالات والدراسات المنشورة في الصحافة اليومية والأسبوعية والشهرية وغيرها، ثم وصل إلى نتائج عمله وصنعه للببليوجرافيا.

ولعلنا نستنتج من تفاصيل هذا الكتاب ونتائجه فوائد كثيرة تخص العقد الزمني المذكور، بعد مرور ستٍ وعشرين سنة من صدوره، وهي نتائج النتائج:

أولاً: بداية لم يفرق الكتاب بين القصة القصيرة والرواية، وأدرجها في قائمة واحدة، وهذه الخطوة لم تأت من فراغ ولكن الواقع - آنذاك - الأدبي هو السبب لهذا الدمج، إذ إن مصطلح الرواية لم ينتشر بعد، وكان التنصيص على معظم الكتب الصادرة هو قصة أو قصة طويلة، ولم تذكر كلمة رواية إلا على عدد قليل من الأعمال، ثم

إن مجمل ماصدر مائة وخمسون عملاً إبداعياً، ولايمكن للمؤلف أن يفرد لكل فن ببليوجرافيا خاصة، لعدم تقبل ذلك من الوسط الأدبي والثقافي، الذي أشاع في دراسته وكتبه: القصة السعودية ويقصد بذلك القصة القصيرة والرواية.

ثانياً: في جدول الكتب ذكر لنا أن عدد المجموعات القصصية الصادرة خلال عشر سنوات هي (107 مجموعاتٍ)، والروايات (43 رواية)، وكتب النقد والدراسات لهما (24 كتاباً)، وهذا العقد هو المرحلة الأولى لانطلاقة أدبنا المحلي بعد تأسيس الأندية الأدبية، ومرور خمس سنوات أو عشر سنوات عليها، وبداية حصادها الأولي، وحصاد الانتشار للفنين؛ القصة القصيرة والرواية، عند الناشر المحلي المتمثل في بعض دور النشر وعلى رأسها شركة تهامة، والأندية الأدبية التي أصدرت عدداً من المجموعات القصصية، أما الناشرٍ الخارجي فكانت بداياته في هذا العقد وقد نشر تسعة عشر كتاباً قصصياً وروائياً.

ثالثاً: تتبع هذا الكتاب الصحافة السعودية بكل أشكالها لحصر الدراسات والقراءات النقدية الخاصة بالقصة القصيرة، واللقاءات التي أُجريت مع المبدعين، والمحاضرات التي ألقيت في الأندية الأدبية ثم نشرت في الصحافة، والندوات التي يتحدث فيها الكتاب عن فنهم القصصي أو الروائي، وهو بهذا يقدم المادة المرجعية الرئيسة للباحث والدارس لفن القصة والرواية السعودية، حيث إن كثيراً من هذه المواد لم تصدر في كتاب إلا القليل منها، وهي الدراسات التي نُشرت على أجزاء أو حلقات في الصحافة وآمن كاتبها في جدوى جمعها في كتاب، أما اللقاءات والندوات فلم تُجمع نهائياً، وهي من مصادر المعلومات

عن كتّاب القصة القصيرة والرواية في هذه المرحلة.

رابعاً: وردت في هذا الكتاب أسماء كثيرة مابين كتّاب قصة قصيرة أو رواية ونقاد ودارسين للأدب السعودي، وصل عددهم إلى مائتين وخمسين كاتباً، لم يبق من هؤلاء في يومنا هذا إلا ثمانية عشر كاتباً للقصة القصيرة، وثمانية روائيين بعضهم كان كاتب قصة قصيرة وتحول للرواية، وعشرة كتّاب مازال يجمع بين القصة القصيرة والرواية، أما من توقف عن كتابة القصة القصيرة أو الرواية أو تحول إلى كتابة أخرى أو من توفاه الله فقد بلغ عددهم ثمانين كاتباً، وهنا تأتي أهمية الكتاب في حفاظه على مرحلة مهمة في تاريخ القصة القصيرة والرواية السعودية، التي كتبت فيها ونشرت في الصحافة المحلية ولم تجمع في مجموعات ولكن من خلال الدراسات والقراءات عنها علمنا بوجودهم.

خامساً: ثم إن هذا الكتاب حفظ لنا كتّاباً لم يصدر لهم إلا كتابٌ واحدٌ، في القصة القصيرة والرواية، وهم أحد عشر كاتباً وبعد ذلك لم يصدروا شيئاً، وهم: عائشة زاهر، صفية بغدادي، محمد البلهيشي، فاروق جمجوم، أحمد حبيبي، محمد الحميد، فاطمة حناوي، خيرية السقاف، أمل عبدالحميد، حسن المجرشي، وفاء منور، ثم إنهم انقطعوا عن الكتابة الإبداعية، وكذلك غيرهم ممن ورد ذكره في هذا الكتاب ولم يصدر أي مجموعة قصصية.

سادساً: كشف لنا هذا الكتاب عن دور الصفحات الثقافية في الصحافة السعودية، وأنها حضن رئيس لكل الكتابات الإبداعية، ولكل الكتابات والدراسات النقدية، وللحوارات واللقاءت الأدبية الموسعة

مع الأدباء والمبدعين، يأتي على رأس هذه الصحف ملحق الأربعاء الصادر عن جريدة المدينة وجريدة الرياض وجريدة عكاظ وجريدة الجزيرة وجريدة اليوم ومجلة اليمامة، هذه الصحف هي الأبرز من حيث كثرة المادة، وتخصيص ملاحق خاصة أسبوعياً، بل إنها أفردت أعداداً من ملاحقها خاصة بالقصة القصيرة، وكان للملحق المربد الصادر عن جريد اليوم ثلاثة أعداد ضمت عشرات النصوص القصصية والدراسات واللقاءات والشهادات والندوات.

وقد كشّف هذا الكتاب ورصد جميع الصحف السعودية، واستخرج مايخص القصة القصيرة والرواية ليقدمه مفتاحاً يستهدي به الباحث والدارس مباشرة، ويختصر له الطريق وعناء البحث.

سابعاً: أما الصحافة والدوريات العربية فقد استطاع الوصول إلى آثنين وعشرين مطبوعة، من مختلف البلدان العربية، جاءت فيها مواد تخص كتاب هذه المرحلة، وهي الدراسات وعروض الكتب أي المقالات واللقاءات التي أجريت معهم، وهناك ملحوظة مهمة وهي تعاون الكتاب أنفسهم في مد الباحث بما يخصهم لأنهم الأقرب لمتابعة مايكتب عنهم، وهي خطوة ضرورية في مثل هذا العمل الببليوجرافي العام الذي يخدم الجميع، ورأينا كيف أنهم ساهموا في بقاء وتخليد أدبهم.

ثامناً: جاء كتاب الراصد مكملا ومواصلا لما سبقه من كتب، ولهذا ذكر كتاب الدكتور يحيى الساعاتي الأدب في المملكة العربية السعودية، والذي رصد منذ بداية وجود القصة القصيرة والرواية في السعودية

وحتى تاريخ طباعته عام (1399هـ/1979م) مائة وواحداً وعشرين مدخلا خاصا بهما، بينما هذا الكتاب رصد أكثر من تسعمائة مدخل، والفارق الزمني بينهما، أن الكتاب الأول يغطي ثلاثين عاماً تقريباً، بينما الكتاب الثاني والأحدث يغطي عشر سنوات فقط، ومن هنا ننظر إلى هذه المرحلة (1400هـ/1409هـ/ 1980-1989م) أنها هي البداية الواقعية لأدبنا السردي: القصة القصيرة والرواية.

تاسعاً: يكشف هذا الكتاب عن عدد من الأسماء التي برزت خلال هذا العقد، وأصبحت علامات سردية فيما بعد، فكان عبدالعزيز مشري - رحمة الله عليه - هو الأكثر ذكراً، ثم حسين علي حسين، ثم محمد الشقحاء، ثم عبدالله جفري- رحمة الله عليه - ثم عبدالعزيز الصقعبي، ثم سباعي عثمان - رحمة الله عليه - وهناك غيرهم أقل وروداً وتناولاً، ويلاحظ أن النساء أقل بكثير، ولم يصدر لمن كتب القصة القصيرة والرواية منهن إلا سبعة عشرة كاتبة خلال هذا العقد، جاءت لطيفة السالم أكثرهن تناولاً وحضوراً.

عاشراً: جاء كتاب الراصد نواة ومؤسساً لمعجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، حيث تفرع منه كل الفنون بعد التوسع الكبير في الكتابة والنشر النثري والشعري، طبعا في إصدار الكتب، لكن مشروع تتب ع الصحافة توقف على الرغم من أهميته وضرورة استمراره.

هذه بعض النتائج والفوائد التي رأيتها من كتاب الراصد، والتي أهلته ليكون مرجعا مهما للباحثين والدارسين في مجال السرد.